BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Cró: *Profilo di Torre Nilsson* - Zavattini: *L'occhio sulla città* - Autera: *La rassegna di Sestri* - Cincotti: *San Sebastiano '63* - Rondolino: *Film d'animazione ad Annecy*.

Note, recensioni e rubriche di: *CHITI, GAMBETTI, JUTKEVIČ, LAURA, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 6 - GIUGNO 1963

Sommario

SAGGI E SERVIZI

NOTE

I FILM

I DOCUMENTARI

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 6

giugno 1963

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Fioravanti riconfermato Presidente del Centro Internazionale di Collegamento tra Scuole di Cinema e di TV

Dal 25 maggio al 1° giugno si è svolto a Vienna il X° Convegno del Centro Internazionale di Collegamento tra le Scuole di Cinema e di Televisione. Ad esso hanno partecipato i rappresentanti degli Istituti di Monaco, Potsdam-Babelsberg, Vienna, Madrid, Parigi, Atene, Budapest, Roma, Lodz, Praga, Mosca e della Federazione delle Università nordamericane (membri effettivi), nonché quelli delle Scuole di Kiel, Bruxelles, Lovanio, Londra, Amsterdam e Belgrado (membri associati o corrispondenti), oltre a numerosi osservatori di paesi nei quali sono sorte recentemente o stanno sorgendo iniziative intese alla creazione di scuole per l'insegnamento professionale della cinematografia e della televisione. Il Centro Sperimentale di Cinematografia era rappresentato dal Direttore, Dr. Leonardo Fioravanti, e dal Capo della Segreteria didattica, Dr. Guido Cincotti.

Tema del Convegno era quest'anno « Le concezioni del montaggio immagine e suono nel cinema e nella televisione ». I rapporti preparati da ciascun Istituto erano stati diffusi precedentemente, per cui le sedute del convegno sono state dedicate essenzialmente alla discussione sui vari punti di vista emergenti dai rapporti stessi. Nonostante le diversità di posizioni derivanti dalla diversa organizzazione e impostazione programmatica dei vari Istituti, uno dei punti sui quali si è raggiunta una concordia di opinioni è quello, impostato dalla relazione presentata dal Centro Sperimentale di Cinematografia, secondo cui le scuole di cinema ad alto livello debbono mirare, più che alla preparazione di tecnici del montaggio, alla formazione di autori cinematografici e televisivi nel senso più ampio del termine, che siano cioè padroni di tutti gli elementi del linguaggio, considerati come aspetti tecnicamente diversi di un processo creativo unitario. Un altro aspetto che ha suscitato intense discussioni è stato quello dei rapporti tra cinema e televisione e dell'influenza che i due linguaggi esercitano mutuamente, soprattutto per ciò che attiene appunto al montaggio. Nel corso delle sedute sono stati mostrati alcuni esempi illustranti i problemi del montaggio televisivo, presentati dalla televisione austriaca.

Le discussioni sono state integrate dalla visione di film di diploma realizzati nell'ultimo anno nelle varie scuole; il Centro Sperimentale di Cinematografia ha presentato *Un cuore per odiarvi*, film di diploma dell'allievo regista Enzo Dell'Aquila e *Ping Pong*, saggio dell'allievo regista olandese Frans Weisz.

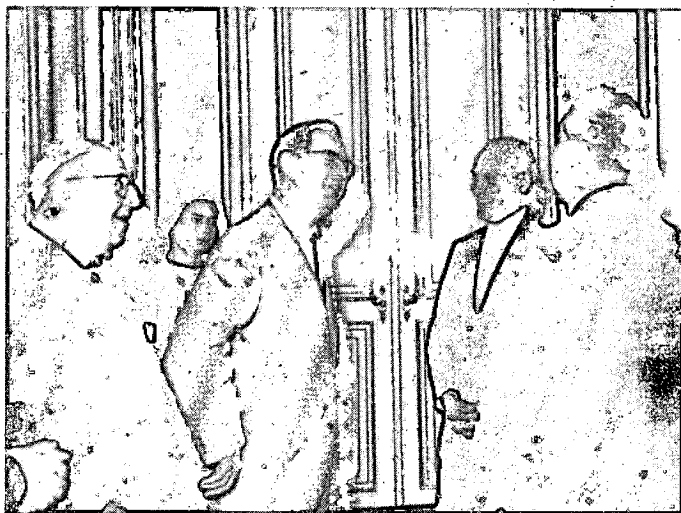
G. W. Pabst aveva accettato la presidenza d'onore del Convegno, ed è intervenuto in numerose riunioni. I congressisti sono anche stati ricevuti dal Ministro dell'Educazione austriaca e dal rappresentante del Sindaco di Vienna.

A chiusura dei lavori si è proceduto alla elezione delle cariche direttive del Centro di Collegamento per il prossimo anno. Leonardo Fioravanti, Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, è stato rieletto Presidente; a vicepresidente sono stati chiamati Janos Hersko (Ungheria) e Luis Saenz de

Heredia (Spagna); revisore dei conti Stanislaus Wohl (Polonia). Delegato generale del Centro di Collegamento è Rémy Tessonneau, Direttore dell'IDHEC di Parigi. È stata accettata la proposta dei delegati ungheresi di far svolgere il prossimo Convegno a Budapest, nel maggio del 1964.

* * *

Il 27 maggio il Dr. Leonardo Fioravanti ha tenuto, nella sede dell'Istituto Italiano di Cultura di Vienna, una conversazione dal titolo « Il cinema italiano d'oggi ». Egli è stato presentato al foltissimo pubblico, che occupava la nuova sala di proiezione dell'Istituto, dal Direttore dell'Istituto medesimo, Prof. Angelo Filippuzzi.

Alla conversazione ha fatto seguito la proiezione del film *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini.

Il dott. Leonardo Fioravanti, presidente del Centro Internazionale di Collegamento tra le Scuole di Cinema e TV, a colloquio con il Ministro della Cultura austriaco (a sinistra, il regista G. W. Pabst).

Notizie varie

GLI ONOREVOLI FOLCHI E LOMBARDI RESTANO ALLO SPETTACOLO — Anche nel nuovo governo, presieduto dall'on. Leone, il Ministero del Turismo e dello Spettacolo rimane affidato all'on. Alberto Enrico Folchi, affiancato dall'on. Ruggero Lombardi come Sottosegretario. L'altro Sottosegretario del settore, l'on. Antoniozzi, è anch'egli stato confermato ma in altro dicastero.

DOLORES HART PRENDE IL VELO — Dolores Hart, 24 anni, una delle giovani attrici dell'ultima leva hollywoodiana (protagonista femminile — Santa Chiara — di *Francesco d'Assisi* di Curtiz), ha abbandonato il cinema per farsi suora, entrando in convento.

CONVEGNO SUL CINEMA LIBERO A LIVORNO — Con la proposta, avanzata da Antonello Trombadori, della convocazione di una « Conferenza nazionale dello spettacolo » a cui invitare tutte le categorie interessate e con l'approvazione di un documento che traccia alcune linee di fondo per una politica di piano anche nel settore cinematografico si è concluso a Livorno il convegno sulla « crisi dell'industria e cinema libero », promosso dal Consorzio Cinematografico Toscano e da altri gruppi. Nel documento si indica la necessità di impedire il sorgere di concentrazioni monopolistiche, si auspica un maggiore coordinamento fra gli Enti di Stato, si profila l'esigenza d'un collegamento costante in materia fra azione dello Stato e azione degli Enti Locali, si auspica un rafforzamento delle cooperative.

UN CENTRO DI STUDI SOCIALI SUL CINEMA A BOLOGNA — Il Centro Studi Sociali e Amministrativi di Bologna ha allargato i suoi interessi istituendo una « sezione cinema », la cui direzione è stata affidata al critico G. B. Cavallaro.

UNA NUOVA RIVISTA SPECIALIZZATA — *Filmindustriale* è il titolo della prima rivista che in Italia, sull'esempio di già affermati modelli stranieri, intenda dedicarsi esclusivamente ai problemi e alle cronache del cinema indu-

striale. La dirige Piero Sacchetti; firmano il primo numero, fra gli altri, Libero Bigiaretti e Roberto Rossellini.

Lutti del cinema — È morta l'8 giugno, a Hollywood, *ZaSu Pitts,* 63 anni, indimenticabile protagonista dei maggiori film di Stroheim; il 14, a Ca' Noghera, nei pressi di Venezia, *Alberto Bertolini,* 52 anni, in un incidente d'auto, critico cinematografico de « Il Gazzettino » di Venezia, membro della giuria della Mostra, commediografo; il 19, a Los Angeles, *Pedro Armendariz,* 51 anni, suicida, uno dei maggiori attori del cinema messicano, soprattutto legato ai film di Emilio Fernandez.

Profilo di un regista argentino: Torre Nilsson

di MARIO CRÒ

Autore di quasi una ventina di film e di alcuni cortometraggi, presente e discusso ai maggiori festival internazionali, il regista argentino Leopoldo Torre Nilsson è pressocché ignorato dal pubblico in Italia, dove nessun suo film ha trovato le vie della distribuzione regolare. Crediamo perciò utile ospitare questo profilo a carattere essenzialmente informativo che il giovane critico e cineasta Mario Crò ha scritto appositamente per i lettori italiani, riservandoci di riprendere in seguito, sulla base di una più diretta conoscenza delle opere, il discorso critico sul regista.

Interrotti gli studi regolari a sedici anni (è nato a Buenos Aires il 5 maggio del '24), Leopoldo Torre Nilsson si è formato una cultura da solo, secondo scelte precise: le sue letture in prevalenza erano le opere di Kafka, Proust, Dos Passos, Faulkner. Ben presto si trovò a frequentare l'ambiente cinematografico (suo padre era il noto regista Leopoldo Torres Ríos ed un suo zio era operatore). Studiò le opere dei registi che nel decennio tra il 1930 e il 1940 riuscirono ad affermare un nuovo linguaggio: William Wyler, John Ford, Orson Welles, George Stevens, Marcel Carné, René Clair, Jacques Feyder. Assistette spesso alla lavorazione dei film che il padre girava e cominciò sin da allora a comporre alcune inquadrature con uno studio paziente e minuzioso delle posizioni degli attori. Mentre, ventenne, aiutava Bayón Herrera nella lavorazione di *Tres millones y un amor,* il regista si ammalò e autorizzò Torre Nilsson a portare a termine la lavorazione insieme con Julio Rossi; di questa collaborazione il regista fu tanto soddisfatto che raccomandò il suo « aiuto » alla casa produttrice EFA. La casa chiese un soggetto e Torre Nilsson propose *El perjurio de la nieve,* un racconto di Adolfo Bioy Casares, ma l'argomento parve troppo audace e non idoneo agli scopi commerciali della EFA che negò il finanziamento. Allora

Torre Nilsson ripiegò sul cortometraggio; nel 1947 girò *El muro*, su soggetto ricavato da un suo racconto intitolato *El muerto*. Più tardi suo padre ottenne un esito di cassetta con *Pelota de trapo* e poté firmare un contratto con la casa produttrice Mapol per girare due film in piena libertà d'azione. Promise al figlio che uno dei due lo avrebbe fatto insieme: così fece *El perjurio de la nieve* ribattezzato *El crimen de Oribe*.

È la storia di un uomo che ha fermato in casa propria il corso del tempo e fà sì che tutti i giorni siano eguali per ritardare la morte della figlia moribonda. *El crimen de Oribe* era ancora troppo letterario e non aveva un adeguato sviluppo cinematografico; inoltre la profonda diversità dei due registi, padre e figlio, non riuscì a imprimergli un carattere unitario. In ogni caso, considerando la quasi assoluta mancanza di originalità del cinema argentino dell'epoca, che calcava pedissequamente le vecchie forme hollywoodiane, *El crimen de Oribe* resta come un esperimento positivo nel lento cammino per un rinnovamento totale del cinema argentino. Rinnovamento che si sviluppava in due direzioni: sprovincializzazione e ricerca delle sorgenti vitali della cultura argentina nei suoi narratori più rappresentativi, specialmente i giovani romanzieri argentini. Tre anni dopo sempre in collaborazione con suo padre T. Nilsson diresse *El hijo del crack*. La vicenda rievocava *The Champ* (Il campione, 1938) di King Vidor, con Wallace Beery e Jackie Cooper. Nel complesso l'opera era di fattura molto irregolare — dovuta in gran parte alla solita diversità di temperamento tra padre e figlio — ma alcune scene riunivano sentimento e scioltezza.

Dias de odio segna la prima esperienza di T. Nilsson da solo, nella regia di un film a lungometraggio. Inoltre rivela quelli che saranno i motivi fondamentali della sua opera: l'amore per lo spirito della sua terra e la capacità di analizzare criticamente la cultura e la società argentine. Così si spiegano le sue preferenze per quella letteratura nazionale ricca di personaggi dalla psicologia spesso complessa e contradditoria e di situazioni che offrono una visione nuova e più ampia dell'attuale situazione argentina. T. Nilsson percepisce i sintomi del travaglio profondo che vibra in quelle pagine che rivelano un'Argentina sino allora inedita, una società che cerca affannosamente di liberarsi dai vincoli che ancora la legano al passato e contrastano l'incalzare del progresso, una struttura culturale e sociale che denuncia le sue basi malferme. In quest'analisi T. Nilsson sovente si spingerà oltre il limite del verosimile per tener dietro a

una fantasia prepotente ed estrosa, ma non lesinerà i suoi sforzi per adeguare la sua naturale vena fantastica ad una realtà che ha una notevole componente allucinante. Si soffermerà in particolare sulla gioventù, anzi sull'adolescenza che è l'età in cui la mente dell'uomo non è maturata e ancora subisce la spinta dell'immaginazione infantile popolata dai fantasmi propri di quell'età: il sesso, l'amore, l'inconsapevole crudeltà dell'adolescenza abbandonata a sé stessa.

La sceneggiatura di *Dias de odio* è tratta da un racconto di Jorge Luis Borges, « Emma Zunz ». È la storia della vendetta di Emma Zunz per la morte di suo padre, ex-cassiere di una fabbrica, suicidatosi per disperazione dopo essere stato accusato di frode. Emma sa chi è il colpevole — uno dei padroni della fabbrica — e decide di vendicare suo padre. Prima va al porto e, vergine, si dà a un marinaio. Poi va a trovare il colpevole nel suo ufficio e lo uccide accusandolo quindi di averla sedotta ed ottenendo l'assoluzione. Il racconto di Borges, con il suo linguaggio nuovo e nervoso, servì egregiamente per assecondare la ricerca formale di Nilsson e l'uso che egli faceva della macchina da presa. *Dias de odio* doveva far parte di un film a episodi; ma poiché gli altri tre registi — Saraceni, D'Aversa e Torres Ríos — si attardavano a consegnare il loro piano di lavoro, Armando Bo, produttore del film, dette via libera a Torre Nilsson perché sviluppasse l'episodio fino a raggiungere le proporzioni di un lungometraggio vero e proprio. Ma ormai l'opera era stata concepita come un episodio e gli sforzi compiuti per allungarla nocquero alla corposità della struttura, che risultò frastagliata e irregolare. L'opera denunciò degli squilibri, con momenti di intensa drammaticità — valorizzati da un uso sapiente dei mezzi tecnici —, ma desintegrati dal tema centrale, e momenti in cui le fratture e la mancanza di continuità della materia trattata facevano pensare a frammenti aggiunti o allungati a posteriori. Ma quest'opera di T. Nilsson è importante e significativa sopra tutto perché realizzata nel 1954 che segna il punto più basso della crisi del cinema argentino, come osserva Di Nubila: « Di fronte ai film stranieri pieni di vita e di novità, quelli argentini divagavano su concetti superati, opachi nel trattamento, falsi nel dialogo e nei caratteri, affettati nella recitazione e in genere dialogati eccessivamente e pretenziosamente, conseguenze inevitabili del loro difetto fondamentale: la inautenticità ».

Con *Para vestir santos* T. Nilsson acconsentì a realizzare per Attilio Mentasti (Argentina Sono Film) un melodramma di cassetta.

L'opera non ebbe alcuna importanza artistica, ma permise a T. Nilsson di affermarsi nella Sono Film e di realizzare in seguito le opere che desiderava.

L'anno seguente, 1956, T. Nilsson riesce a portare a termine due film: *Graciela,* dal romanzo omonimo di Carmen Laforet, e *El protegido,* adattato da un'opera di teatro scritta da lui due o tre anni prima. Nessuna delle due opere potrebbe dirci niente di nuovo all'infuori di una minuziosa insistenza per la ricerca formale, sopra tutto in *Graciela.* Lo stesso Nilsson definì questo film come un « esercizio stilistico » per *La casa del angel.* Il romanzo della Laforet mal si adattava alla realtà argentina, perché si riferiva alla gioventù spagnola scosa dalle vicissitudini della guerra civile. Il regista cercò di rendere attuale la vicenda e offrì alcune scene ambientate in luoghi rimasti sino allora inediti per lo schermo, come la Facoltà di Filosofia e Lettere di Buenos Aires e le zone adiacenti, compresi alcuni locali dove è solita riunirsi la « élite » intellettuale della gioventù bonaerense.

Dopo *Dias de odio* T. Nilsson accusò un momento di stasi creativa, un momento di transizione, prima di riprendere il cammino intrapreso verso l'approfondimento di una tematica che ritroviamo nella sua opera successiva: *La casa del angel.* Dopo la sua adesione all'esigenza industriale di soddisfare il gusto del pubblico con il « cliché » melodrammatico, di esito commerciale, con *Para vestir santos,* e dopo l'esperimento formalistico di *Graciela,* T. Nilsson si sentiva maturo per realizzare un'opera che soddisfacesse la sua esigenza di un'indagine della realtà sociale e culturale argentina e che lo avrebbe portato a far conoscere quella realtà e il cinema argentino oltre le frontiere nazionali. Per *Dias de odio* aveva adattato un racconto di Borges, ora per *La casa del angel* si serve del romanzo omonimo della scrittrice Beatriz Guido, con cui iniziò la serie delle collaborazioni per l'argomento e la sceneggiatura della maggior parte delle sue opere future.

Da quando Mario Soffici nel 1954 aveva deciso di adattare per lo schermo *Barrio gris,* il romanzo di un giovane scrittore argentino, Joaquín Gómez Bas, era cominciata quella stretta collaborazione tra i giovani romanzieri argentini e i registi che cercavano nelle loro opere la materia argomentale e la tematica del rinascente cinema argentino. Dopo Gómez Bas altri giovani scrittori si avvicinarono al mondo cinematografico. Tra essi ricorderemo Marco Denevi, David Viñas, Abelardo Arias, Juan José Manauta, Adolfo Jasca e

Beatriz Guido. T. Nilsson conobbe la Guido fin dal 1952, in occasione di un progetto dello stesso Nilsson per adattare il romanzo di Ernesto Sabato « El túnel ».

La protagonista de *La casa del angel,* Ana Castro, vive insieme con la sua famiglia in una casa piuttosto lugubre: la casa dell'angelo. Sua madre ha educato lei e le due sorelle con criteri severissimi e spinta dai suoi scrupoli religiosi ha inculcato nelle figlie il timore ossessivo del peccato. Contro il volere della madre Ana balla con Pablo, un giovane deputato collega di suo padre, che trascorre la notte in casa di Ana perché l'indomani deve sostenere un duello. Ana s'innamora di Pablo e durante la notte entra nella stanza del giovanotto per donargli uno scapolare, ma Pablo la seduce. Ben presto gli scrupoli, alimentati dal ricordo dei tabù materni, le fanno desiderare che la morte di Pablo possa rimediare al suo disonore. Ma Pablo risulta vincitore. Passano gli anni; la madre muore e le due sorelle se ne vanno. Ana rimane sola a vivere con suo padre nella casa dell'angelo. Una volta alla settimana Pablo viene a cenare. Ma ormai tutto è finito. Essi non riescono a scrollarsi di dosso il pesante sentimento di colpa che li sovrasta.

La casa del angel rappresenta senz'altro un passo decisivo verso la maturità di T. Nilsson nell'esprimere in termini artistici il processo psicologico di un determinato personaggio: nella rappresentazione del conflitto animico di Ana, infatti, T. Nilsson mostra le sue doti più spiccate attraverso una graduale dosificazione degli elementi che contribuiscono a creare quella speciale atmosfera intorno al personaggio. Notevole l'attento studio per esprimere la claustrofobia e la tensione sessuale alle quali è sottoposta Ana: le statue nude del giardino, i baci appassionati di Rodolfo Valentino e Vilma Banky nel *Figlio dello Sceicco,* una conversazione con l'autista sull'aborto, le fotografie pornografiche che le mostrano i ragazzi traviati del quartiere e la lettura del « Cantico dei cantici » (la scena ricorda, nella sua componente erotica, quella della lettura in *Dies Irae* di Dreyer). È vero che questi elementi non sempre furono integrati con equilibrio e, ora uno ora l'altro, difettarono di un certo barocchismo espressivo, ma quello che importa è l'impegno di T. Nilsson di puntare il suo obiettivo su una determinata situazione e intuirne l'ambiguità, nonché la fondamentale ipocrisia. A differenza della protagonista di *Dias de odio,* in cui la complessità di un conflitto psicologico non trascendeva la contingenza

del personaggio, ne *La casa del angel* quel conflitto assume un significato esemplificatore per un esame di ambiente e di costume.

El secuestrador, tratto da un racconto della Beatriz Guido, ci trasporta dall'atmosfera addormentata della borghesia provinciale de *La casa del angel* alla desolata vita di miseria e squallore della « villa miseria », nell'isola Maciel, dove si svolge la vicenda, vicino a Buenos Aires. Le condizioni di vita in completa indigenza, l'assoluta mancanza di un barlume di speranza per questi esseri umani che sembrano appartenere a una categoria dimenticata dalla società, hanno convertito la loro esistenza in un succedersi di fatti orribili e ripugnanti. Assistiamo a fatti come: un bimbo divorato da un maiale, un altro ucciso per errore dal padre che impazzito vaga per la campagna con una immagine di Roosevelt e rievoca o immagina la sua partecipazione in guerra; un altro bambino ucciso a percosse da alcuni adolescenti. In un cimitero si raccolgono gli oggetti rubati e si esercita la prostituzione; altri bambini giocano in una fabbrica di casse da morto.

Lo scopo di T. Nilsson era porre l'accento sugli effetti che provoca la povertà su di un gruppo di bambini e adolescenti. Ad essi la vita non offre altra alternativa che la tragedia, alla quale pervengono dopo aver sofferto dolori e tormenti fisici e morali. Si può accusare il regista di aver insistito eccessivamente su fatti e particolari che ripugnano, ma uno dei propositi del regista era provocare appunto la reazione dello spettatore, metterlo in condizione di percepire la portata del dramma delle « villas miserias » dell'isola Maciel. Lo stesso finale, che può essere erroneamente interpretato ottimisticamente, vuole dimostrare il fatalismo che ormai incombe su quegli esseri proiettati naturalmente verso la tragedia. Per ciò T. Nilsson ha espresso una sua predilezione per questo finale che vuole essere allegorico così come il titolo del film: il « Secuestrador » altri non è che la stessa morte che incombe su quegli esseri pronta a ghermirli. Una limitazione fondamentale di *El sequestrador* è però il disordine narrativo; e l'addensarsi dei fatti, senza una chiarificazione linguistica soddisfacente, suscita la perplessità dello spettatore continuamente distratto dal groviglio degli avvenimenti che si infiittisce sempre di più. In certi momenti la materia sembra sfuggire allo stesso regista che non riesce ad alleggerirla con un linguaggio semplice e chiaro, tenuto conto della complessità dei fatti narrati.

La caida è un ritorno ai temi intimisti, allo studio del conflitto

animico di un personaggio come già era stato accennato in *Dias de odio,* ma ancor più approfondito ne *La casa del angel*, sullo sfondo di uno squarcio di società argentina della quale si denunciano alcuni aspetti reazionari e anacronistici. Albertina, una studentessa che arriva a Buenos Aires dalla provincia per frequentare i corsi universitari, va ad alloggiare in casa di una vedova con quattro figli. La donna è gravemente malata di asma e deve stare permanentemente a letto. Sono i suoi figli che mandano avanti la casa sporca e disordinata. Il maggiore, un tredicenne, svolge un'attività di compra-vendita di biancheria per signora; la figlia più grande provvede alla cucina e prepara cene a base di uccellini arrostiti e riso, mentre i due più piccoli meravigliano Albertina per la loro precocità. Nella casa v'è una stanza vuota. È dello zio Lucas, assente in quel momento, che sovente ritorna nei ricordi dei ragazzi i quali sperano in un suo prossimo ritorno. Poco a poco Albertina è presa dall'infatuazione per quest'uomo sconosciuto. Frattanto rifiuta le proposte amorose di un giovane avvocato. Sopraggiunge la morte della padrona di casa, chiusa a chiave dai suoi figli nella sua stanza. Albertina, che nel frattempo si era affezionata alla povera donna, si sente colpevole e complice dei ragazzi. Lo zio Lucas ritorna. Egli si rivela come un uomo piuttosto volgare, molto lontano dall'immagine ideale elaborata dalla fervida fantasia dei ragazzi. Solo l'arrivo improvviso di uno di essi impedisce all'uomo di sedurre Albertina, che disillusa dalla mediocrità di Lucas fugge. Lucas la segue e così i ragazzi rimangono soli.

Albertina, educata a principi religiosi e morali molto rigidi, capita in quella famiglia dove non esistono regole, dove c'è un'etica naturalistica e anarchica. Dopo un primo momento di disorientamento Albertina si è affezionata a quegli esseri deboli e privi della capacità di distinguere il bene dal male. Quando il giovane avvocato cerca di strapparla ad un così sordido ambiente Albertina reagisce soppesando le ragioni che spingono l'avvocato e quindi si nega, considerando la morale del giovane convenzionale ed ipocrita, per evitare così di « cadere » anch'essa nell'ipocrisia. Quando poi Lucas, lo zio, rivela la sua vera natura volgare e prosaica, Albertina fugge per non « cadere » e per non distruggere così la fittizia creatura della sua fantasia eccitata dai racconti dei ragazzi. È questa tensione tra ipocrisia e naturalezza, tra convenzionalismo e corruzione, tra innocenza e repressione, che costituisce il nucleo essenziale de *La caida* e, certamente, la parte più valida. Qualche riserva

si può fare circa l'opportunità di fare entrare in scena il personaggio di Lucas e il successivo comportamento di Albertina. Difatti si può obbiettare che, se Albertina è fuggita, anch'essa ha ceduto di fronte al convenzionalismo e all'ipocrisia, preferendo salvaguardare la sua innocenza — salvataggio « in extremis » e fortuito — piuttosto che rimanere vicino ai ragazzi ora più che mai bisognosi del suo aiuto. La sua innocenza non era intervenuta viceversa nella valutazione della condotta del giovane avvocato e nel conseguente rifiuto. Credo che questo eccesso di intellettualismo sia uno dei limiti di T. Nilsson che sovente predilige le situazioni ambigue. Egli lascia allo spettatore il compito di trarre delle conclusioni senza approfondire i motivi che potrebbero pesare nella determinazione di un personaggio che ha un comportamento invece di un altro. *La caida* rimane come un'opera significativa, ma incompiuta. La causa di questa incompiutezza è da attribuirsi sopra tutto alla forma con cui T. Nilsson ha svolto la narrazione. L'eccesso di dialogo, in primo luogo, determinò una confusione nell'esposizione della vicenda. Beatriz Guido ammise di essersi ispirata a Proust e di aver dato per questo al personaggio principale il nome di Albertina. In secondo luogo la ricerca insistente dell'elemento soggettivo ha determinato una limitazione formale, con il suo quasi assoluto rifiuto per il naturalismo e la preferenza per forme simboliste ed espressioniste che sovente confondono la narrazione e provocano difficoltà di linguaggio laddove, per la complessità tematica, maggiore dovrebbe essere la chiarezza e la semplicità.

Nell'opera seguente, *Fin de fiesta*, T. Nilsson abbandona i temi intimisti e decadenti per rivolgersi alla realtà argentina vista storicamente. L'opera è tratta dal romanzo omonimo della Beatriz Guido. È la storia dell'adolescenza di un ragazzo, Adolfo, trascorsa sotto il dominio tirannico di suo nonno, Mariano Braceras o « Braceritas », uomo politico e « caudillo » influente. La vicenda è narrata dallo stesso Adolfo, mentre veglia i resti di suo nonno. Mariano Braceras aveva raggiunto una posizione di predominio grazie alle sue manovre fraudolente e al terrore che sapeva spargere tra i suoi oppositori mediante assassinii e violenze. Suo nipote, che prende parte talvolta a queste « spedizioni punitive » di cui si incarica Gustavino, braccio destro di Braceras, ha così modo di rafforzare il naturale odio verso il nonno del cui dispotismo arbitrario deve sopportare i soprusi e gli eccessi tirannici. Quest'odio raggiunge il culmine quando Gustavino, al quale il ragazzo si è affezionato, è fatto

assassinare dal suo padrone perché sospetto di tradimento. In occasione di un banchetto nuziale a cui partecipa tutta la famiglia Adolfo denuncia i delitti del nonno che viene colto da un collasso e muore. Adolfo assiste alla morte del vecchio « caudillo » e quindi si avvia a vivere la propria vita.

Fin de fiesta si ricollega ai temi svolti ne *La casa del angel* e ne *La caida,* per quanto riguarda l'esame del carattere sottoposto all'azione delle circostanze, condizionato da esse e sopraffatto o in conflitto con l'ambiente che lo circonda. Ma l'opera si distingue dalle precedenti per lo sforzo di concentrare in brevissimo tempo una prospettiva storico-realistica di grande attualità. Il tema è interessante non solo per l'Argentina, oggi avviata verso la soluzione democratica dopo l'esperienza peronista, ma per tutta l'America latina, per il riferimento a un problema specifico: il « caudillismo ». Difatti Adolfo, il giovane « delfino » destinato a ereditare il potere e l'avere del nonno, si trova in un ambiente corrotto e senza alcuna guida. Da una parte lo comprime l'autoritarismo del nonno e dall'altra il contatto con uomini come Gustavino — valoroso, ma di morale equivoca, che uccide a sangue freddo gli avversari politici del suo padrone e si distrae con « una di quelle » o andando al « tabarin » — lo avvia verso la strada della corruzione. Sullo sfondo sono accennate le vicende politiche dell'Argentina degli anni '30-'40, che precedettero l'avvento peronista, con la ricostruzione di un fatto realmente accaduto: l'assassinio di un « leader » politico. Nell'affrontare un terreno irto di difficoltà, come è quello degli eventi storici contemporanei, T. Nilsson palesa il suo coraggio di artista sempre pronto a cogliere la realtà del suo paese e disposto anche a fare le spese di questa nuova e importantissima esperienza.

Un guapo del '900 continua sulla strada del realismo storico, aperta con *Fin de fiesta.* È l'adattamento dell'opera teatrale di Samuel Eichelbaum (1). È la storia di un « guapo » che uccide

(1) Il « guapo » era un personaggio della malavita di Buenos Aires. Oggi è scomparso praticamente, ma fino a qualche decina di anni fà esisteva ancora. Per lo più dipendeva direttamente da qualche uomo politico influente, qualche « caudillo », che si serviva del suo coraggio e della sua abilità nel maneggiare il coltello per farsi rispettare presso i suoi avversari politici o gli oppositori. Il « guapo » in questo caso costituiva una vera e propria guardia del corpo. Per queste sue « qualità » il « guapo » godeva dell'ammirazione di un certo numero di accoliti e di donne, sempre particolarmente belle e fatali. Da questo punto di vista il « guapismo » si identifica con il « machismo », ossia con quei caratteri che fanno di un uomo il

l'amante della moglie del suo padrone, un importante uomo politico. I sospetti ricadono sull'assassino che viene arrestato. Il morto era anche l'avversario politico del « caudillo », il quale, pur sapendo quali sono i motivi che hanno spinto il suo fedele servitore ad uccidere, finge di ignorarli e non interviene in suo favore per opportunismo politico. Finalmente le preghiere della madre del « guapo » gli fanno mutar decisione e grazie al suo intervento il « guapo » viene prosciolto. Ma ormai il rimorso agita l'animo dell'assassino che percepisce con sempre maggior precisione la diversa natura di quel delitto, compiuto volontariamente e non dietro ordine del padrone, com'era avvenuto sin'allora. Finalmente, oppresso dalla colpa, confessa il reato alla polizia.

T. Nilsson modificò profondamente il carattere di uno dei personaggi, il marito, che nell'opera originale ignorava il motivo dell'uccisione del suo avversario politico da parte del « guapo ». La fedeltà animalesca dell'umile « guapo » è invece posta da lui in risalto per contrasto con l'ipocrisia e la doppiezza corrotta del suo padrone, influente uomo politico. Il « guapo », per cui il sentimento dell'onore è il motore di ogni azione, si sostituisce al suo padrone ed uccide l'uomo che lo ha disonorato. Il suo sentimento di dedizione al capo, al « caudillo », è talmente profondo che egli non

prototipo del maschio (« macho »). Spesso la forza di questo personaggio era tale che per imporsi bastava la sua sola presenza senza bisogno di ricorrere al coltello. È appunto questo tipo di « guapo » che ricorre spesso nelle pagine e nei versi di scrittori e poeti argentini. Il « guapismo » ha un vero e proprio codice dell'onore e sovente la figura del « guapo » ha ispirato le rievocazioni letterarie proprio per questo suo lato romantico e cavalleresco. In esso la fantasia popolare crede ravvisare una tradizione che rimonta fino alla tradizione cavalleresca portata in America dagli spagnoli; tradizione che avrebbe ereditato il « gaucho ». In fondo il « guapo » altri non è che il « gaucho » che si è trasferito dalla campagna alla periferia della città. Il « guapo » costituisce il punto di unione di una tradizione « gauchesca » incorporata alla vita cittadina. Dal timore reverenziale che il « guapo » impone con la sua fama — conquistata generalmente dopo un duello mortale — si genera quindi una situazione tutta particolare. Il « guapo » così diventa un personaggio leggendario e la sua stessa fama lo obbliga a comportarsi sempre eroicamente, seguendo uno schema analogo a quello forgiato dalla fantasia popolare per « guapos » leggendari, come Juan Morira per esempio. È appunto questo il tema di *El hombre de la Esquina Rosada,* adattato per lo schermo da René Mujica (e presentato quest'anno al Festival di Sestri Levante) da un racconto di Borges: un « guapo », famoso per la sua abilità e il suo coraggio, si trova di fronte a uno sconosciuto che è venuto a sfidarlo. Ma il « guapo » si tira indietro. Immediatamente la donna che era con lui lo abbandona, imitata dai suoi amici, per seguire lo sconosciuto, rivelatosi più « guapo ».

esita a commettere il delitto. Di fronte a quest'impostazione del problema del « caudillismo » e del « machismo », che è un aspetto del primo, così come è stata fatta da T. Nilsson, si impone qualche osservazione. La modificazione apportata da T. Nilsson all'opera originale, peraltro con il pieno consenso del suo autore, diminuisce il prestigio del « caudillo », come uomo e come capo, di fronte al « guapo ». Il comportamento del « caudillo » fa sorgere forti dubbi circa la possibilità che il « guapo », constatata la vigliaccheria del padrone, continui a sentirsi legato a lui sino al punto di commettere il delitto. Essendo il « machismo » uno degli aspetti del « caudillismo », come giustamente qualcuno ha osservato, è difficile che sentimenti tanto contrari, come il senso dell'onore e la noncuranza del marito che sa del tradimento della propria moglie, ma finge di ignorare per opportunismo politico, non generino un conflitto drammatico che nell'opera non è nemmeno accennato, ma, al contrario, possano coesistere in uno stesso personaggio. *Un guapo del '900* rimane comunque come una delle opere più riuscite di T. Nilsson. Il personaggio del « guapo » è tratteggiato con grande sottigliezza e vigore. Peraltro non è estranea alla riuscita di questo personaggio l'eccellente interpretazione di Alfredo Alcón.

Con *La mano en la trampa* T. Nilsson riprende, dopo l'interruzione di *Un guapo del '900,* la collaborazione con Beatriz Guido, adattando per lo schermo questa storia della giovane scrittrice argentina. Una ragazza ritorna a casa, dopo aver trascorso molti anni in collegio. A casa ella cerca la soluzione di un mistero che sin da quando ella era bambina aveva tormentato la famiglia. Finalmente scopre una sua zia che vive in una camera, rinchiusavi sin da ragazza per un amore sfortunato.

T. Nilsson riprende qui i motivi sparsi in alcune sue opere precedenti, da *Dias de odio* a *La casa del angel* fino a *La caida.* Sono temi che ricorrono frequentemente nelle pagine della sua collaboratrice: l'ipocrisia dell'alta borghesia (*La casa del angel*), l'ossessione del sesso inteso come peccato (*La caida*) e il tema della stessa innocenza che perviene brutalmente a contatto della realtà, spesso corrompendonsi. Anche per *La mano en la trampa,* come abbiamo visto per *La caida,* sono rintracciabili le influenze di una letteratura densa di psicologismo, memorialismo e frammentarismo, come nell'opera di Proust e di Joyce.

Piel de verano rappresenta finora l'opera più matura, più completa e più importante di T. Nilsson. Marcela, una ragazza che

abita sola in una villa vicino a una cittadina balneare dell'Uruguay, riceve la visita della nonna, amante di un uomo ricchissimo, alla cui generosità si deve la villa di Marcela. La nonna propone un patto alla nipote: le offre una collezione di modelli di Dior e un anno di vacanza a Parigi a condizione che Marcela non lesini i suoi favori a Martín, figlio del suo amante. Il ragazzo, tra i venticinque e i trent'anni, non ha che poche settimane di vita: tubercolosi. Marcela accetta e, al primo incontro, sente una forte simpatia per il giovane, che questi corrisponde. Ben presto i due si innamorano e trascorrono alcuni giorni di felicità spensierata. Arrivano i medici per eseguire una visita di controllo e decidono di portare il malato in città per poter fare alcune radiografie. Marcela rimane sola. L'estate è passata e un giorno, mentre sta sulla spiaggia ormai solitaria, le si avvicina un ometto che affitta i cavalli ai villeggianti. Questi le parla dell'autunno, ormai vicino, preannunciatore di freddo e di solitudine; e le ricorda che tra poco comincerà a cadere quella pelle che il sole brucia durante l'estate, proprio quella « pelle d'estate » che ritroviamo nel titolo del film, come un simbolo di ciò che è transitorio e caduco. La ragazza, che nella simulazione amorosa aveva finito per innamorarsi, pensa che sia giunto il momento di togliersi di dosso quella pelle d'estate per ricevere il premio promessole dalla nonna. Ma Martín ritorna con una notizia che cambia il corso della loro vita. È accaduto un miracolo: è guarito. Le propone di sposarlo. La reazione immediata di Marcela è dura e spietata. Risponde che non si sposerà con lui perché non lo ama, che è stata tutta una finzione solo perché c'era in palio la posta di una collezione di Dior e un anno di vacanza a Parigi. Martín si allontana in preda alla disperazione e si uccide. Nell'anima di Marcela rimangono l'angoscia e il rimorso.

Dal punto di vista tematico *Piel de verano* costituisce un progresso verso la concezione unitaria dell'opera, rispetto alle precedenti. Il tema fondamentale è il colloquio tra i due innamorati. Incontro di due temperamenti e due strutture psicologiche diverse. Gli altri motivi, che T. Nilsson riprende coerentemente dalle altre sue opere, come la critica all'alta borghesia corrotta, alla sua insensibilità e al suo egoismo, fanno da sfondo corale alla vicenda centrale del film. La fotografia è ottima, come pure i tagli e il montaggio, e felicissima è la scelta del paesaggio atlantico come sfondo alla storia d'amore dei due giovani, narrata con carattere d'intimità semplice ed emotiva: la canasta, il pranzo all'aperto, la convivenza

della coppia. Sono queste le pagine più belle del film e di quel colloquio a cui alludevamo poc'anzi, sebbene sembri che Nilsson ad un certo punto abbia temuto il colloquio, che invece è la parte più bella e più sincera del film, ed abbia sentito la necessità di irrobustirlo, lasciandosi attrarre da suggestioni estranee ai personaggi e deformando in parte la visione unitaria dell'opera. Queste deficienze sono costituite sopra tutto da alcune contraddizioni nella struttura psicologica dei protagonisti oltreché dall'incompiutezza dei personaggi secondari: la coppia di servitori, la nonna di Marcela e il padre di Martín. Il personaggio di Marcela è in alcuni suoi momenti tra i più felici che T. Nilsson abbia saputo mostrare. Eppure il regista non ha saputo imprimere un carattere definitivo alla protagonista facendola comportare ora come una ragazza innamorata e sincera, ora come un donna cinica ed esperta nell'arte dell'inganno e della simulazione. Molte sono le scene che ci persuadono della sincerità del suo amore: per questo la sua reazione alla notizia della guarigione di Martín coglie di sorpresa tutti. La sua attitudine di ragazza cinica e calcolatrice nei vari colloqui con la nonna contrasta con il suo comportamento sincero e appassionato nei riguardi di Martín. L'opinione dei critici non si è mostrata concorde su questo punto essenziale della vicenda. Tra le due alternative estreme — Marcela è innamorata e questo amore entra in lotta con il cinismo che alla fine prevale; Marcela si attiene ai termini del contratto simulando l'amore — non è ammissibile nemmeno quella che la caratteristica fondamentale di Marcela sia l'ambiguità e ciò perché troppo sincero è stato il suo comportamento con Martín, fino al momento in cui passa all'estremo opposto mostrandosi perversa e malvagia, ma non ambigua. La verità è che lo stesso regista non ha saputo decidersi circa il suo personaggio. Di qui la confusione e un'ulteriore conseguenza: alla fine quando Marcela sfoga piangendo il suo dolore, ella è ormai incapace di suscitare la pietà dello spettatore. Pur tuttavia *Piel de verano* è un'opera che preannuncia un T. Nilsson inedito, libero ormai dalle componenti simboliste ed espressioniste e da un certo barocchismo espressivo che avevano appesantito anche le sue opere migliori. La lineare semplicità del colloquio amoroso rimane come un frammento di alta cinematografia. È una strada che Nilsson dovrebbe riprendere e approfondire per creare quell'opera che il suo talento fa giustamente sperare.

Setenta veces siete è un adattamento in collaborazione con

Beatriz Guido e Dalmiro Sáenz. Una prostituta ricorda la sua vita e l'episodio centrale di essa: la morte di due uomini per causa sua. Uno di essi, un gaucho che l'aveva presa con sè da un « rancho » sperduto nella Patagonia, dove essa viveva con i suoi vecchi genitori, l'aveva portata in un luogo deserto dove avrebbe stabilito la sua attività di pastore. Un giorno vi arriva un bandito inseguito dalla polizia che lo ferisce e lo lascia dove era caduto credendolo morto. La donna lo cura e lo nutre celandone l'esistenza al suo uomo; ma questi scopre il bandito e acconsente a non consegnarlo alla polizia a patto che egli lavori per lui nello scavo di un pozzo. Il bandito propone alla donna, con la quale nel frattempo ha intrecciato una relazione, di fuggire insieme lasciando il pastore dentro il pozzo. La stessa proposta, poco dopo, le fà l'altro, che nel frattempo ha scoperto che il bandito possiede una discreta sommetta. La donna, nauseata, li abbandona entrambi in fondo al pozzo e fugge.

L'opera è di una crudezza eccezionale e si accosta per un certo raccapricciante pseudo-realismo al *Secuestrador*. La tecnica del « flash-back » è magistrale nel suo alternarsi con immagini della vita e del mestiere della prostituta e immagini della sua vita passata rievocate alla vista di un buco nel soffitto della sua squallida cameretta, che le rammenta il foro del pozzo. Alla fine, da quel buco vediamo spuntare una testolina e due occhietti di topo, che simbolizzano allegoricamente la tragedia dei due uomini abbandonati in fondo al pozzo. Ma la maestria tecnica non basta a conferire all'opera quella credibilità indispensabile perché si possano accettare delle situazioni che, benché ricche di allusioni a situazioni reali, sono volute e artificiose e concepite con un impiego abbastanza ingenuo dell'artificio drammatico.

Homenaje a la hora de la siesta è un adattamento dall'omonima opera teatrale di Beatriz Guido. In una regione del Mato Grosso, quattro donne, mogli di quattro missionari protestanti, arrivano per partecipare alla commemorazione dei loro mariti, scomparsi in quella regione selvaggia e primitiva per mano degli « indios » che essi erano andati a convertire e a civilizzare. Le quattro donne trovano sul posto un giornalista anch'egli venuto per assistere alla cerimonia e per chiarire i particolari della fine dei quattro missionari. Ma il giornalista è un cinico e sua intenzione è dimostrare alle quattro donne che i loro mariti non erano affatto degli esseri eccezionali e che, molto probabilmente, si sono comportati come uomini comuni ed avranno avuto paura nel momento del pericolo. Ad un

certo punto entra in scena un meticcio, Aloysio, la guida dei missionari, che afferma di aver assistito alla loro tragica fine. Ma le sue parole celano un mistero: egli accenna vagamente al comportamento dei missionari in quel tragico frangente. Finalmente Constance, una delle quattro donne, riesce a farlo parlare, nel desiderio di sentirsi raccontare la fine eroica del marito. Ma il meticcio la disillude. Dice infatti di essere stato lui ad uccidere il missionario che lo aveva implorato di farlo per sottrarsi alla tortura. Il più eroico è stato un altro, non il suo uomo; un giovane missionario, che ha affrontato la morte con serenità e rassegnazione, incutendo il timore e generando l'ammirazione negli stessi selvaggi. La donna è affranta. Il meticcio le fà una proposta: egli è disposto a mentire e ad affermare che il missionario eroico è stato il suo uomo, a patto che ella gli si dia. La donna accetta. L'indomani il meticcio è trovato morto nel suo letto. Mentre si svolgono le indagini scoppia un poderoso incendio. Il film finisce con l'estremo saluto (homenaje) che la popolazione rivolge ai quattro missionari scomparsi.

L'intreccio di *Homenaje a la hora de la siesta* si presentava ricco di possibili sviluppi drammatici, ma esso, con l'introduzione del personaggio di Aloysio e i conseguenti colpi di scena, si riduce allo schema della rappresentazione melodrammatica e ad effetto. La presenza delle quattro donne e del giornalista aveva creato la situazione drammatica sufficiente a elaborare l'analisi dei sentimenti delle quattro mogli. Capitate nel bel mezzo di una regione selvaggia esse si trovano alle prese con quel giornalista destinato ad assumere il ruolo di avvocato del diavolo e ad esasperare il conflitto con una buona dose di cinismo. Il quale è piuttosto inverosimile e, a prescindere dal rispetto dovuto al loro sentimento religioso, inspiegabilmente irriverente di fronte alla memoria di quattro morti e al cordoglio delle loro vedove. A questo punto il regista era arrivato al limite oltre il quale non poteva spingersi a rischio di convertire la sostanza drammatica in un gioco di marionette, lasciando, per giunta, scorgere i fili. Si imponeva una salutare opera di selezione per separare con la dovuta oculatezza il buono dal cattivo dell'opera originale, ma questo non è stato fatto e l'opera naufraga e con essa anche la maestria tecnica del regista e i momenti in cui egli riesce a creare situazioni di sincero drammatismo — tutti prima dell'apparizione di Aloysio — come quella del volo in elicottero del giornalista con una delle mogli dei missionari

scomparsi. Il giornalista simula un guasto all'apparecchio per mettere alla prova il sentimento religioso della donna che, nel frangente, prega fervorosamente, dando un duro colpo al cinismo del giovanotto.

L'opera ha destato molto interesse, essendo stata selezionata per far parte dei quattordici film proiettati alla Mostra di Venezia del 1962.

La terraza, ultima fatica di T. Nilsson, esamina il problema della gioventù « bruciata »: un gruppo di giovani si riunisce su una terrazza per scambiare i propri punti di vista su questioni varie. Tra l'altro un « tacuara » (membro di una associazione nazionalista che si chiama appunta « Tacuara ») prende una bambina di pochi anni e la scaraventa giù dalla terrazza. È indubbio che il problema sia purtroppo di grande attualità, specialmente in Argentina dove esiste questa associazione di impronta nazionalista, costituita da elementi giovanissimi — sovente minorenni di sedici, diciotto anni — che, armati, compiono azioni criminali per manifestare il loro risentimento contro un determinato organismo o una comunità. Queste manifestazioni sono gli strascichi e le conseguenze di sistemi educativi sbagliati e rivelano un sottofondo corrotto e in completo sfacelo. Da questo punto di vista l'opera di T. Nilsson è importante e coraggiosa e costituisce uno sforzo ammirevole.

Torre Nilsson è stato fino ad ora quasi sempre impegnato a scoprire e a denunciare, quasi mai a rappresentare per distrarre lo spettatore e svolgere così una funzione che è ancora una delle essenziali prerogative del cinema: lo spettacolo. Quasi mai, finora, c'è stato posto nel tormentato mondo del regista argentino per il dilettevole. Solo la denuncia è valida. Questo è quello che sembra risultare da questa purtroppo rapida e succinta rassegna dell'opera di T. Nilsson. La quale è sorta in uno dei momenti più travagliati della storia e della vita argentina. Questo giovane paese, uscito dissanguato da una dittatura, cerca ora di rimettersi al passo con le grandi democrazie. Allo stesso modo l'artista oltre al sacrosanto diritto di denunciare le tare e le ingiustizie della società di cui egli è membro ha l'obbligo ancor più importante verso quella stessa società che è l'oggetto della sua critica di esprimersi in termini artistici. Godendo del rinnovato clima democratico T. Nilsson potrà certamente con il suo talento elevare la polemica e il documento che accusa ad espressione compiutamente artistica.

Filmografia

1947 **EL MURO** — **r.**, **s.** e **sc.**: L. T. Nilsson (cortometraggio).

1950 **EL CRIMEN DE ORIBE** — **r.**: Leopoldo Torres Ríos e L. Torre Nilsson - **s.**: dal racconto di Adolfo Bioy Casares « El perjurio de la nieve » - **sc.**: Arturo Cerretani - **f.**: Hugo Chiesa - **scg.**: Carlos Dowling - **m.**: Soifer e Stelman - **mo.**: José Cardella - **int.**: Roberto Escalada, Carlos Thompson, María Concepción César, Raul de Lange, Paula Darlan - **p.**: Mapol, Torres Ríos, Hansen.

1953 **EL HIJO DEL CRACK** — **r.**: L. Torres Ríos e L. Torre Nilsson - **s.** e **sc.**: Rafael García Ibáñez - **f.**: Enrique Walfisch - **m.**: Alberto Gneco e Rodríguez Fauré - **mo.**: Rosalino Caterbetti - **int.**: Armando Bo, Oscar Rovito, Miriam Sucre, Francisco Donadio, Pedro Laxalt - **p.**: Sifa.

1954 **LA TIGRA** — **r.**: L. T. Nilsson - **s.**: Florencio Sánchez - **sc.**: Carlos Alberto Orlando - **f.**: Enrique Walfisch - **m.**: Rodríguez Fauré - **mo.**: Rosalindo Caterbetti - **int.**: Diana Maggi, Raul del Valle, Duilio Marzio, Elida Dey, Elcira Olivera Garcés - **p.**: Sifa (lavorazione sospesa).

DIAS DE ODIO — **r.**: L. T. Nilsson - **s.**: dal racconto di J. L. Borges « Emma Zunz » - **sc.**: L. T. Nilsson - **f.**: Enrique Walfisch - **m.**: Rodríguez Fauré - **mo.**: Rosalino Caterbetti - **int.**: Elisa Christian Galvé, Nicolás Fregues, Raul del Valle, Duilio Marzio, Enrique de Pedro - **p.**: Sifa.

1955 **PARA VESTIR SANTOS** — **r.**: L. T. Nilsson - **s.** e **sc.**: Sixto Pondal Ríos e Carlos Olivari - **f.**: Alberto Etchebehere - **scg.**: Dimas Garrido - **m.**: Tito Ribero - **mo.**: Jorge Garate - **int.**: Tita Merello, Jorge Salcedo, Frank Nelson, Beatriz Taibo, Alba Mujica - **p.**: Argentina Sono Film.

1956 **GRACIELA** — **r.**: L. T. Nilsson - **s.**: dal romanzo omonimo di Carmen Laforet - **sc.**: Arturo Cerretani - **f.**: Aníbal González Paz - **scg.**: Martin Rodríguez Mentasti - **int.**: Elsa Daniel, Lautaro Murua, Susana Campos, Diana Ingro, Frank Nelson, Ernesto Bianco, Alba Mujica, Ilde Pirovano, Alita Román - **p.**: Argentina Sono Film.

EL PROTEGIDO — **r.**, **s.** e **sc.**: L. T. Nilsson - **f.**: Aníbal González Paz - **scg.**: Gori Muñoz - **m.**: Tito Ribero - **mo.**: Nelo Melli - **int.**: Rosa Rosen, Guillermo Battaglia, Guillermo Murray, Alicia Bellán - **p.**: Nicolás, Enrique e Luis Carreras-Gral - Belgrano.

1957 **LA CASA DEL ANGEL** — **r.**: L. T. Nilsson - **s.**: dal romanzo di Beatriz Guido - **sc.**: L. T. Nilsson, Beatriz Guido e Martín Rodríguez Mentasti - **f.**: Aníbal González Paz - **scg.**: Emilio Rodríguez - **m.**: Juan Carlos Paz - **mo.**: Jorge Garate - **int.**: Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Guillermo Battaglia, Berta Ortegosa, Barbara Mujica, Yordana Fain - **p.**: Argentina Sono Film.

PRECURSORES DE LA PINTURA ARGENTINA — (cortometraggio doc.).

LOS ARBOLES DE BUENOS AIRES — (cortometraggio doc.).

1958 **EL SECUESTRADOR** — **r.**: L. T. Nilsson - **s.** e **sc.**: L. T. Nilsson e Beatriz Guido - **f.**: Alberto Etchebehere - **scg.**: Emilio Rodríguez - **m.**: J. Carlos Paz - **mo.**: Jorge Garate - **int.**: Lautaro Murúa, Leonardo Favio, María Vaner, Carlos Monet, Alberto Orlegui - **p.**: Arg. Sono Film.

1959 **LA CAIDA** — **r. :** L. T. Nilsson - **s. :** dal romanzo di Beatriz Guido - **f. :** Alberto Etchebehere - **scg. :** Emilio Rodríguez - **m. :** J. Carlos Paz - **mo.** Jorge Garate - **int. :** Elsa Daniel, Duilio Marzio, Lautaro Murúa, Oscar Orlegui, Carlos López Monet, Hebe Marbec, Nora Singerman - **p. :** L. T. Nilsson.

FIN DE FIESTA — **r. :** L. T. Nilsson - **s. :** dal romanzo di Beatriz Guido - **sc. :** L. T. Nilsson, Beatriz Guido e Ricardo Luna - **f. :** Ricardo Younis - **scg. :** Juan J. Saavedra - **m. :** J. Carlos Paz - **mo. :** Jorge Garate - **int. :** Arturo García Buhrr, Lautaro Murúa, Graciela Borges, Leonardo Favio, Elena Tritek, Lydia Lamaison, Oscar Terranova - **p. :** N. Gaffet - Angel Producciones Cinematográficas.

1960 **UN GUAPO DEL** '900 — **r. :** L. T. Nilsson - **s. :** dal dramma di Samuel Eichelbaum - **sc. :** L. T. Nilsson e S. Eichelbaum - **f. :** Ricardo Younis - **scg. :** Oscar Lagomarsino - **m. :** Héctor Stamponi - **mo. :** Jorge Garate - **int. :** Arturo Garcia Buhrr, Alfredo Alcón, Lydia Lamaison, Duilio Marzio, Elida Gay Palmer - **p. :** N. Gaffet.

1961 **LA MANO EN LA TRAMPA** — **r. :** L. T. Nilsson - **s. :** dal romanzo di Beatriz Guido - **sc. :** L. T. Nilsson, Beatriz Guido, Ricardo Muñoz Suay e Ricardo Luna - **f. :** Alberto Etchebehere - **scg. :** Oscar Lagomarsino - **m. :** Attilio Stampone e Cristobal Halffter - **mo. :** Pablo del Amo e Jacinto Cascales - **int. :** Elsa Daniel, Maria Rosa Gallo, Leonardo Favio, Francisco Rabal, Berta Ortegosa, Hilda Suárez, Enrique Vilches, María Puchol, María del Pilar, Armesto, Mirtha Dubner, Hugo Caprera - **p. :** Angel-Uninci.

PIEL DE VERANO — **r. :** L. T. Nilsson - **s.** e **sc. :** L. T. Nilsson e Beatriz Guido - **f. :** Oscar Melli - **scg. :** Oscar Lagomarsino - **m. :** Schumann e Monteverdi - **mo. :** Jacinto Cascales ; **int. :** Graciela Borges, Alfredo Alcón, Franca Boni, Luciana Passamay, Juan Jones - **p. :** L. T. Nilsson.

1962 **SETENTA VECES SIETE** — **r. :** L. T. Nilsson - **s. :** da due racconti di Dalmiro Sáenz - **sc. :** Beatriz Guido - **f. :** Ricardo Younis - **m. :** Virtú Maragno - **scg. :** Oscar Lagomarsino - **mo. :** Jacinto Cascales - **int. :** Isabel Sarli, Francisco Rabal, Jardel Filho, Nelly Prono e Alberto Barcel **p. :** Antonio P. Motti.

1962 **HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA** — **r. :** L. T. Nilsson - **s. :** dal dramma di Beatriz Guido - **sc. :** L. T. Nilsson e Beatriz Guido - **f. :** Alberto Etchebehere - **scg. :** Oscar Lagomarsino - **m. :** Jorge Lopez Ruiz - **mo. :** Jacinto Cascales - **int. :** Alida Valli, Paul Gueurs, Alexandra Stewart, Violeta Antier, Maurice Sarfati, Francisco Pinter - **p. :** N. R. Gaffet per la Néstor R. Gaffet-Procidis-Imperial Film.

1963 **LA TERRAZA** — **r. :** L. T. Nilsson - **s.** e **sc. :** Beatriz Guido - **f. :** Ignacio Souto - **m. :** Jorge López Ruiz - **mo. :** Jacinto Cascales - **int. :** Graciela Borges, Leonardo Favio, Héctor Pellegrini - **p. :** Germán Szulem.

L'occhio sulla città

colloquio con CESARE ZAVATTINI

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Il suo film* I misteri di Roma *rivela aspetti della realtà che ignoravamo o che supponevamo, o che a volte avevamo sentito descrivere in servizi o in inchieste, ma indubbiamente vederne l'immagine con una crudezza documentaria a volte impressionante dà delle sensazioni che sono nuove e veramente autentiche. Ora io credo di sapere che da tempo lei coltivava l'idea di realizzare film di questa natura, con immagini captate da un obiettivo-spia, per l'osservazione diretta del nostro coinquilino, di colui che passa per la strada con i suoi problemi, cercando di interpretarne sentimenti e aspirazioni e credo pure che questo sia uno degli aspetti fondamentali del cinema di domani. Vorrei quindi domandarle come lei è arrivato a puntualizzare questo film e per quale motivo la sua scelta è caduta su Roma e non su di un'altra città: per il fatto che lei ritiene Roma caratteristica sotto questo aspetto, o solo perché ha trascorso in questi ultimi vent'anni la sua vita a Roma e quindi ha avuto modo di osservarla maggiormente? Io la pregherei insomma di dirci qualche cosa sui motivi che hanno ispirato questo film e sulle ragioni che l'hanno indotto a realizzarlo.*

R.: Non è mica facile: lei mi invita a un lungo discorso e io sono particolarmente disadatto ai lunghi discorsi. In questa sede, in mezzo ai suoi giovani, quello che dirò vorrei che fosse utile, cioè non vorrei dire delle cose che potrei esporre per esempio di fronte a dei giornalisti, ma invece qualcosa di molto sincero, parlando per esempio dei difetti e di qualche qualità del film, se ne ha, perché gli allievi vedano, seguendo l'iter del film, come si siano commessi degli sbagli, e quindi possano formulare delle domande in maniera che si dica qualche cosa che entri nel loro patrimonio scolastico — usiamo questa parola nel senso migliore — come contributo positivo. Io che ho fatto tanti film, troppi film nella mia carriera, non ho mai impiegato tanto tempo insieme ai miei giovani collaboratori come per questo film, in cui abbiamo speso dei mesi a

cercare una sintonia tra noi perché c'erano tante persone e non era facile trovare un punto di accordo e, quando si è trovato, abbiamo deciso di fare il film di una giornata, cioè siamo proprio divampati: una sera, improvvisamente, siamo divampati, dopo tante peripezie precedenti che è lungo raccontarvi. Prima il film dovevamo farlo con Carlo Ponti, poi Ponti ha disertato perché gli pareva che il film non avesse sufficienti garanzie spettacolari, e vi debbo dire che c'era anche Fellini, il quale si era offerto di garantire, con la sua autorità e con la sua stessa Casa Produttrice che si sarebbe messa in contatto con quella di Ponti « perché — ha detto — mi sembra che Ponti esiga delle cose che finiranno poi per condizionare anche Zavattini ». A questo punto eravamo in uno stato d'animo abbastanza malinconico perché dovevamo rivolgerci ancora ad altri, quando ci è balenata questa idea: facciamo un film che costi veramente poco, un film di una giornata, un film da 20 milioni, che si svolga veramente in una giornata, e non sia cioè una cosa fittizia costruita a posteriori. Preparammo così il film in un mese, pensando di girarlo veramente in 24 ore. Naturalmente abbiamo avuto bisogno di un numero notevole di registi per captare da tutti i punti di vista questa città, in questi termini di tempo così obbligatori, e tale limite anzi poteva diventare una qualità: vedere che cosa riescano a penetrare e a darci 14 giovani registi scatenati nel corpo della città, supponendo che il corso della giornata divenga proprio un elemento costitutivo del film, integrante sia poeticamente che moralmente. Abbiamo poi trovato il produttore ed è avvenuto anzi un fatto che non si è mai verificato nella storia del cinema: noi gli abbiamo detto che il film sarebbe venuto a costare 20 milioni, e lui, caso strano, ha risposto che avrebbe fatto il film soltanto se fosse costato 50 milioni. Noi abbiamo detto di sì con entusiasmo, ma questo ha portato in sé una involontaria corruzione del piano originario, nel senso che non abbiamo più fatto il film di una giornata. Ci siamo detti: ma se in fondo abbiamo bisogno di uno, due, tre o quattro giorni, conservando il valore emblematico di una giornata senza tradirlo, possiamo anche impiegare qualche giorno in più. Invece poi i tre o quattro giorni sono diventati 10, 20, 30 e ci siamo trovati a fare effettivamente un film con i mezzi quasi normali venendo meno alla tecnica tutta particolare della progettata ristrettezza di tempo, di un tempo cioè incalzante, che determinava una forma anziché un'altra. Il film è costato 60 milioni e la ditta produttrice questo denaro è riuscita già a recuperarlo: da questo punto di vista

non abbiamo rimorsi. E adesso entro un pochino di più nella domanda di Fioravanti, cioè il perché della scelta di Roma. Noi dopo questo film avevamo pensato di fare i « Misteri di Napoli », cioè di servirci della esperienza fatta, poiché quale che sia il film, per noi è stata una grossa esperienza e credo che, sia i registi che io, siamo molto contenti di averlo fatto, perché ci sembra di aver superato una certa formula e solamente passandovi in mezzo potevamo lasciare alle nostre spalle questa forma di film a inchiesta frontale, oggi che già urgono delle esigenze di un lavoro dall'interno, quindi più avanzatamente interpretativo rispetto a questa specie di frontalismo cui ancora appartiene questo film. Roma è stata scelta perché aveva tutte le qualità per poter essere affrontata in maniera interessante, perché è la capitale d'Italia, perché è una delle città più famose del mondo, perché è la città in cui convivono il potere civile e quello religioso, perché è una metropoli che è oggi al centro dell'attenzione del mondo. Nacque così il titolo: *I misteri di Roma,* ma nacque subito nella sua semplicità e sincerità, cioè non come un titolo alla Eugene Sue, ma così nel senso di misteri quotidiani. Il nostro sogno sarebbe stato quello di aprire delle finestrine su quello che abbiamo tutti i giorni intorno a noi e che non riusciamo a scorgere, quindi di raggiungere, se non altro, un effetto d'incentivo, un valore provocatorio. Desidero anche fare un accenno alle centinaia e *centinaia* di ore di dialogo che ci sono state tra noi collaboratori per trovare quella sintonia di cui ho parlato sopra: avevamo sul tavolo centinaia e centinaia di temi, cosiché, quando è venuto il momento di scegliere, la difficoltà è stata enorme. Si doveva scegliere tra questi mille temi che avevamo sul tavolo per i quali i giovani registi avevano raccolto tutta la documentazione non certo andando in giro con la macchina da presa così, avventatamente, ma forse attingendo addirittura da un loro archivio di natura complessa, basandosi non soltanto sulla conoscenza diretta della cosa, ma cercando di penetrarla nei suoi valori civili, talvolta addirittura nei suoi valori poetici. E in qualche caso qualcuno è realmente riuscito a far sentire questo sottofondo delle cose, e non solamente la loro crudezza informativa, la mozione fine a se stessa. Dato poi che esisteva una posizione critica comune a tutti noi e tale per cui a un certo punto si poteva ben dire: andate, e qualunque cosa prendete siamo sicuri che c'è sempre un comune denominatore di una certa qualità, di un certo genere. È avvenuto che in talune circostanze sono state prese delle cose che non entravano in un discorso critico. Infatti in sede

di montaggio avevamo 50.000 metri di materiale e, taglia e taglia, si è cercato di eliminare quegli episodi in cui forse prevaleva la curiosità, direi quasi nella sua dimensione più immediata, e non in dimensioni più ricche, e tuttavia senza dubbio qualcosa è rimasta, che non riesce sempre ad inserirsi correntemente nel complesso del film.

D. (Fioravanti): *Lei ha detto che avevate predisposto una serie di argomenti da trattare, su cui avete dovuto poi operare una selezione; io vorrei ora sapere se, di fronte a qualche problema, a quelche aspetto della vita di Roma che voi ritenevate fosse particolarmente interessante o suggestivo, avete, a film realizzato o a riprese effettuate, provato una delusione scoprendo ad esempio che certe supposte verità non le avevate poi in realtà riscontrate.*

R.: Ritengo che, così obiettivamente, ci sia, in una grande città come oggi è Roma per esempio, una quantità di possibilità, mettiamo cento; ebbene noi, di queste cento possibilità, ne abbiamo risolte due, tre, quindi non pensiamo di aver fatto centro, pensiamo soltanto di aver contribuito a far capire che c'è la possibilità di penetrare in un modo più ampio e più ricco del solito, con altre dimensioni, da altri punti di vista, questa realtà di Roma. Anzi, avevamo anche diviso ad un certo momento la materia in grandi settori: la vita economica di Roma, la vita culturale di Roma, la vita religiosa di Roma, l'amore a Roma; avevamo tentato anche questa grossa divisione, poi quando si è dovuto esprimere tutto questo in termini figurativi che non fossero semplicemente il microfono messo di fronte a una persona, secondo la dimensione che oggi si chiama televisiva, allora sono nate varie difficoltà. È capitato ad esempio che uno era partito per cogliere un problema e invece ne ha colto un altro, anche perché un grosso margine di improvvisazione l'avevamo lasciato a ciascuno e ciascuno l'aveva giustamente preso perché gli bastava avere in sé quella certa carica, quella certa disposizione culturale, diciamo così, di fronte a un grande complesso come è una città, per non giudicarsi più un improvvisatore ma per avere sempre una capacità di reagire di fronte anche agli incontri improvvisi e separli iscrivere in un discorso che in qualche modo fosse quello che era stato predisposto, cioè una città vista come un agglomerato sociale del quale bisogna riuscire a capire almeno due o tre toni fondamentali. Sono state scritte tante cose su Roma, è stato detto che in essa ci sono sei, sette, otto città mescolate insieme e

questo effettivamente lo abbiamo un poco sentito anche noi, e può darsi anche che ci sia venuta meno la capacità di condurre un discorso unitario e costante, può darsi che si senta una certa frammentarietà insorgere ogni tanto e che poi ci siano degli avvallamenti in cui il discorso, come angolazione morale costante, non risulti evidente: può darsi ci siano come delle illuminazioni e che l'elemento antologico qualche volta sopraffaccia l'elemento interpretativo, collettivo, unitario. Questo suppongo che ci possa essere. Adesso ad esempio noi dobbiamo rifare lo speaker; questa è una delle cose che dobbiamo completamente ritoccare perché ci sembra che in alcuni punti non sia chiaro. Un film di questo genere richiede una grande quantità di metraggio perché, ritorno a dire, non si è andati a girare con una sceneggiatura, si è andati a girare così all'improvviso, ma cercando di capire prima i sentimenti e le idee, creandosi cioè proprio una sorta di piattaforma preventiva sulla quale ciascuno potesse reagire agli incontri il più possibile preparato. Ad ogni modo adesso esce un libro redatto da Bolzoni, un eccellente giovane che lavora alla televisione, dove credo che voi troverete veramente un poco la storia minuta del processo di questo film, dalla sua idea originaria, che risale addirittura ad un paio di anni fa, quando si era pensato di farlo neanche con 20 milioni, ma addirittura con 2 o 3 milioni e che fossero due o tre ragazzi ad andare pazientemente in giro con uno di quei camion con lo specchio che permettono di non fare vedere la macchina da presa, impiegandoci magari un anno. Era nato cioè come un film di una persona sola, poi si è allargato a cinque o sei registi per poterlo realizzare in un tempo più breve, sinché addirittura è esploso in quattordici registi quando ci sembrava di poterlo tentare come film di una giornata. Adesso io vorrei che qualcuno dicesse qualcosa — scusate questa praticità — che ci potesse essere utile per effettuare i ritocchi prima che la copia vada in giro.

D. (Giulio Cesare Castello): *Una domanda prettamente personale, perché le domande critiche le lascio fare ai nostri allievi. Mi interesserebbe sapere, sui cinquantamila metri di cui hai parlato, quale è la percentuale sacrificata di episodi. Cioè, mettiamo, qui ci sono trenta aspetti della realtà: quanti ne avete utilizzati? Seconda domanda: in quanti e quali casi vi siete trovati di fronte ad una impossibilità, a delle cose preventivate e non realizzate per ragioni di divieti, per impossibilità tecniche ecc.? Terza domanda: qualcuno, che ti confesso non ricordo chi sia, qualcuno che non ama il film, ha detto: Zavattini ha rovinato tutto perché alla fine ci ha voluto mettere*

le mani lui e ha rifatto delle cose, così che invece di essere tutto vero il film presenta delle cose che non sono vere ma che sono state rifatte dopo. Mi interesserebbe sapere in che misura è vera questa affermazione che, ti ripeto, non ricordo da chi sia stata fatta.

R.: Per quello che riguarda me — non per quello che hanno fatto i registi — mi considero indietro rispetto a quelle che potete chiamare le mie idee. A parte il fatto che il film doveva uscire un anno fa e sarebbe stato quindi un poco più fresco, bisogna pur dire che in esso ci sono stati molti episodi che sono stati tagliati, ma è anche vero che non abbiamo trovato nessun giovane regista che abbia protestato per i tagli operati; ciò non è mai avvenuto e posso sostenere che i tagli effettuati erano proprio fatali e non dovuti ad una mia sottile interpretazione personalistica rispetto a quello che era il lavoro dei giovani e i miei stessi collaboratori potranno testimoniarlo perché non c'è episodio che non presenti un suo determinato carattere. Questo lo posso dire ad alta voce.

D. (Castello): *Per esempio si potrebbe notare che ci sono due episodi interi riguardanti particolari sette o confessioni religiose e non vi è niente che riguardi lo sport.*

R.: Già, per esempio ci siamo trovati ad un certo punto a montare il film con quello che c'era, e un tipo di film di questo genere va fatto — e questa esperienza lo conferma — facendolo. Cioè: tu giri il film, e mentre lo giri ti accorgi del perché non lo hai fatto con una sceneggiatura. Io ho consegnato adesso la sceneggiatura per *Il boom,* il film che farà Sordi, e so che resterà quella: vi si potrà apportare qualche variazione minima, ma la struttura resterà quella; quando invece si fa un film di questo genere c'è un grosso margine di improvvisazione che non si può interamente prevedere prima. Ora nel caso de *I misteri di Roma* non ci sono stati dei pezzi pei quali ci sia stato contrasto fra di noi: cose che il regista voleva e io non volevo; no nel modo più assoluto, così come non c'è stata una intromissione di elementi falsi al posto di elementi e fatti autentici. Anzi, vi posso dire che se c'è stata una cosa che un poco mi è dispiaciuta è che un brano del film, lungo 15 metri, non è autentico, anche se riproduce un momento che si era verificato prima; il regista non l'ha potuto captare e l'ha fatto ripetere, sebbene tra noi ci fosse un accordo di ferro: sbagliamo ma non camuffiamo la realtà. Seconda cosa: le voci. Noi avevamo le

voci delle prostitute, prese da Di Gianni com'erano naturalmente, ma la macchina faceva un fracasso tremendo ed è sorto allora il problema: si possono doppiare o non si possono doppiare? Siamo riusciti a doppiare le prostitute in modo che, se onestamente si confronta il prima e il dopo, non si nota la differenza poiché abbiamo operato una ricostruzione tecnica che lascia intatto lo spirito. La ricostruzione non bisogna farla quando intacca lo spirito della cosa anche se evidentemente è sempre meglio attenersi alla ripresa diretta e cercare di avere dagli apparati tecnici migliori prestazioni. Quello che manca infatti in Italia sono gli strumenti adeguati allo spirito che ci muove in certe imprese, e poiché usiamo ancora macchine un po' grevi e pesanti, il nostro spirito si è dovuto appiattire come una sogliola per entrare in certe cose. Ma al di fuori di un fatto di questo genere non c'è stato intervento di camuffamento da parte mia, nel senso che diceva questo ignoto citato da Castello; questo, veramente, confesso che mi giunge nuovo. Per esempio, da ultimo abbiamo fatto girare ancora qualche altro pezzo con il camera-car perché ci piaceva aggiungere altre due o tre cose, e con lo stesso spirito abbiamo aggiunto pure all'ultimo momento la ripresa dall'alto con l'elicottero perché ci sembrava un dato poetico, una specie di rivelazione della città e anche se tecnicamente avrebbe potuto essere fatta ancora meglio. Lo zoom poteva infatti essere anche più violento perché effettivamente in mezzo a questa planimetria senza aggettivi proprio questi zoom andavano a identificare i luoghi, i personaggi che riacquistavano quindi una loro realtà più intensa, la città stessa riusciva ad esprimere una vivacità e una ricchezza di possibilità maggiori. Questo era nelle nostre intenzioni, ma soprattutto, caro Castello, a un certo punto ci siamo trovati davanti cinquantamila metri di pellicola e c'era da fare il montaggio: qualcuno deve pur farlo e questo qualcuno — che non era Zavattini — doveva portare il film da cinquantamila metri a tremila metri, non c'era niente da fare. Ebbene, questo è stato fatto quasi sempre con la presenza di qualcuno dei giovani registi, informati, direi continuamente, di quello che si faceva, e se pure è possibile che qualche metro sia andato via con rammarico di qualcuno, questo è nella natura delle cose, e senza che il taglio coartasse lo spirito della cosa né alterasse il quadro generale. Non c'è stata prepotenza in questo intervento, anzi ti dico che addirittura ce n'è stata meno di quella che io personalmente, con il mio carattere, così, un po' invadente, avrei desiderato in qualche momento di fare; sarebbe anzi addirit-

tura possibile scrivere su ciascun pezzo il nome dei giovani che l'hanno fatto, e che l'hanno fatto sempre dopo uno scambio collettivo di idee, uno scambio anche con me, poiché questo era il mio compito: un compito di raccordo, di ordine; ho fatto cioè quello che dovevo fare, che i registi esplicitamente e implicitamente mi avevano incaricato di fare, quindi l'affermazione riportata da Castello mi appare quasi una calunnia.

D. (FAUSTO MONTESANTI): *Io vorrei, Zavattini, prima di entrare in questioni di dettaglio, chiederle qualche cosa di più generale che investa di fronte ai giovani quei problemi che non certo da ora lei muove nel cinema di questo genere. Per esempio, da* L'amore in città *in poi lei ritiene che questo film rappresenti un passo avanti e in che modo? Vorrei che lei riassumesse eventualmente la sua teoria, il suo modo di considerare il cinema alla luce di queste esperienze indicando se in esse in qualche modo abbia influito la televisione, come tecnica di ripresa, come ricerca, e anche come modo di porsi di fronte alla realtà.*

R.: Io non vorrei ripetere qui quello che qualcuno chiama la mia teorica se pure ne esiste una, poiché se io ho fatto qualche cosa l'ho fatta nel campo, diciamo così, dell'immaginazione e qualche volta dell'intuizione, se volete consentirlo, e anche perché, comunque, fra tre mesi esce un grosso libro dove, così, probabilmente, leggendo di seguito, riuscirete a connettere quella che qualcuno mi ha fatto l'onore di chiamare la mia poetica. In termini crudi dirò piuttosto quello che penso per quel che mi riguarda, non parlo dei giovani registi i quali hanno un altro ciclo personale di evoluzione, ma per quello che riguarda strettamente me io considero di non aver fatto un passo avanti rispetto a *L'amore in città*. Perché? Perché — e l'ho scritto davvero tante volte, non lo improvviso adesso — il film inchiesta, partito da una fase che ho chiamato prima « frontale », si va articolando in modi molto più ricchi verso una commistione con il film immaginativo, metaforico; e il film metaforico si è servito e si serve moltissimo del film inchiesta. Abbiamo avuto già manifestazioni che a mio avviso sono proprio il frutto del film inchiesta, perché perfino nelle forme direi di debordante e quasi anarchica immaginativa, come possono apparire certi film di Fellini, esiste una tesaurizzazione di questa necessità di informazione più aderente, e se questo forse manca nell'ultimissimo film, è però presente in tutta, diciamo così, la scatola magica di Fellini. Quindi ecco perché ritengo che loro, i giovani registi, abbiano fatto

una esperienza molto precisa, e che ne siano usciti con dei vantaggi per loro stessi, se non altro perché hanno avuto la possibilità di negarla questa loro esperienza. Per quanto riguarda me — sono costretto a parlare di me perché la sua domanda mi ci obbliga — io avrei fatto già da qualche anno un film che si chiama « Il diario di un uomo » nel quale l'inchiesta è portata veramente all'autobiografismo come estremo limite di responsabilità, su un piano totalmente diverso da quello in cui si trova il tipo che, col microfono, va « televisivamente » a domandare il parere degli altri, cioè lui al di qua del Rubicone e gli altri di là. E anche questa non è che una forma ma non la sola forma futura possibile, è una, è uno dei modi di movimento che il film-inchiesta adotta e ai quali prelude. Circa la televisione è un po' difficile rispondere: io ho una mia tesi forse un po' troppo egoistica, cioè che il film-inchiesta non ha mutuato niente dalla televisione in quanto prima della televisione, non solo il sottoscritto, ma tanti altri, avevano già spinto il cinema verso il film-inchiesta. La televisione è venuta assorbendo, proprio direi « diventando » tecnicamente, praticamente, tutti i nostri film. Faccia conto che non ci fosse stata la televisione: cosa avrebbe fatto il cinema? Noi tutti gente di cinema avremmo lottato per fare l'inchiesta sul mezzogiorno, l'inchiesta sulla bomba atomica, naturalmente con l'esigenza che il linguaggio si sviluppasse, pur restando nella formula film-inchiesta, andando in giro con il microfono a domandare, alla ricerca di formule sempre diverse. Questo io l'ho scritto centomila volte così come lo posso scrivere io, con dei modi non da teorico ma tuttavia abbastanza chiari, dicendo che il film-inchiesta ha tutte le possibilità che ha l'altro film, quanto più si personalizza, perché se io faccio fare un film-inchiesta ad un certo autore, lui lo fa in un modo, un altro lo fa in un altro, e questo nella misura della sua personalità alla quale dobbiamo domandare un impegno di natura totale. È possibile nel film-inchiesta essere altrettanto impegnati che nel film metaforico; così ad esempio nel nostro film si parla di Roma; noi l'abbiamo fatta così, altri l'avrebbero fatta in tanti altri modi sia dal punto di vista ideologico, sociologico, che da quello artistico, tecnico. C'è stato un momento in cui io fui attaccato in una maniera talmente violenta da farmi tacere per qualche anno perché dicevano che il film inchiesta non era che una dimensione della realtà e quando se ne era fatto uno, era tutto finito. Io sostenevo che invece bisogna dare la macchina da presa in mano a dei registi, e nominavo anche il regista: se per esempio

mandavo Visconti a Torino o a Milano, Visconti non mi faceva una Torino, una Milano come l'avrebbe fatta Blasetti; Blasetti a sua volta non l'avrebbe potuta fare come Rossellini e via dicendo. Come per la città così anche per le persone, perché erroneamente si pensa che il film-inchiesta si debba rivolgere a temi giornalistici o elementari come la città. Non è vero! Il film-inchiesta ha una sua capillarità di possibilità tematiche come le ha l'altro film, e lei capisce quale ricchezza di penetrazione analitica ci vuole per far diventare due persone elemento di un film. Del resto è difficile fare il film-inchiesta come è difficile fare un altro film, perché non è detto che nell'altro campo i film siano tutti belli: sono belli se ci sono delle personalità che fanno centro. Anche nel cinema, come in tutti i campi, più si sente il rapporto fra la personalità e la oggettività, fra il soggetto e l'oggetto, più il film si arricchisce, ma nella fase iniziale, diciamo così pionieristica, quelli che molto prima di me hanno speso parole per il film-inchiesta — che allora non si chiamava film-inchiesta — è chiaro che in quel momento erano legittimati a spenderle anche per dire: prendete una macchina e andate alla Garbatella e fatemi vedere che cos'è la Garbatella. Era la prima dimensione, ma era una dimensione attraverso la quale bisognava passare per poi svilupparla, e in quel momento voi sapete che ci furono ostacoli. I film *L'amore a Roma* e *L'amore in città* furono proprio soffocati con mezzi leciti e illeciti e fummo offesi perché io chiamavo ancora neorealistici quei film cui altri non riconosceva questa caratteristica. Ad ogni modo voi avete visto altri film-inchiesta prima di questo, che sono ancora un po' tutti frontali, ma il fatto importante è che già si sente la stanchezza; c'è una filosofia che dice: il movimento è dato proprio dalla stanchezza, quando siamo stanchi di una cosa, allora incomincia il rinnovamento. Certamente noi siamo ormai stanchi del film troppo frontale. Ma perché alla televisione c'è una persistenza lunga del film inchiesta vecchia maniera? Perché il grado di libertà che può concedere la televisione è minore, quindi le personalità si possono esplicare di meno, mentre sono convinto che anche nel film inchiesta il grado di interesse nuovo viene dato proprio dall'impegno, dal margine massimo di libertà di cui l'autore può godere così come nel film più lirico.

D. (CASTELLO): *Per esempio, ne* L'amore in città, *l'episodio di Fellini è indubbiamente inconfondibile, è un Fellini minore, episodico, passeggero, ma è Fellini. In questo* I misteri di Roma *è stato intenzionale il distruggere, il cancellare un po' la personalità dei 14 registi, oppure si è tenuta presente*

questa eventuale personalità e si è fatto in modo di affidare i vari settori dell'inchiesta a certi registi perché più adatti, per esempio, ad interpretare, ad analizzare quel certo settore? Insomma non si vede assolutamente la differenza tra un regista e l'altro, insomma il film è unitario in questo senso.

R.: Si è levato consapevolmente in questo senso. Non si è detto ai registi: andate in giro e fate assolutamente quello che volete. Questo non lo potevamo fare anche per una ragione tecnica, perché ci sono degli spazi, ci sono dei tempi, perché bisognava fare un film che fosse lungo tremila metri e nel quale c'entrassimo tutti. Allora la lunga fatica è stata proprio una fatica direi di modestia da parte di tutti, fatica di riuscire a trovare un tono comune. Naturalmente si è tenuto conto anche di certe preferenze, perché se uno vibrava d'interesse per un certo argomento, o se lui stesso proponeva il tema, naturalmente abbiamo detto: ci vai tu. Ma il lungo lavoro — probabilmente lavoro spropositato perché ci siamo stati sopra mesi e mesi, con entusiasmo, con buona fede — è stato proprio quello di creare questo quadro unitario. Naturalmente il montaggio ha poi contribuito ad amalgamare ulteriormente il lavoro, ma non ha potuto creare quello che non c'era; il film era così, era stato proprio concepito in questo modo, d'amore e d'accordo e nessuno può essersi sentito tradito in una sua particolare aspettativa, nessuno.

D. (MONTESANTI): *Io vorrei chiederle se rispetto a* L'amore in città *ritiene che questo film sia un passo avanti.*

R.: Questa domanda rende necessario un riferimento a cose precedenti. Lei sa che ciascuno ha la propria storia, buona o cattiva che sia, ed a un certo punto bisogna metterla sul tavolo assumendo la propria responsabilità; io non ho fatto certe cose e sarò giudicato per le cose che non ho fatto, ma non per le intenzioni che avevo di fare certe cose. Però, siccome la domanda che lei fa mi provoca proprio autobiograficamente, io devo dire che se avessi fatto nel 1947 il « Viaggio in Italia » che volevo fare, e che ho proposto, e che ho scritto anche nelle sue linee maestre, forse non avrei poi fatto *L'amore in città* perché questo sarebbe stato già in ritardo, così come se avessi realizzato quell'altro film nel '51, « Italia mia », con Rossellini, lei capisce che forse questo, per quello che riguarda me, non mi sarebbe più venuto in testa perché l'avrei considerato un argomento esaurito. Si possono immaginare delle idee anche senza realizzarle, però l'esperienza mi insegna che quando le idee si rie-

scono a concretare dopo ci si trova ad aver fatto uno scatto in avanti molto concreto; se invece ti macini continuamente come in una camera chiusa, con le idee, corri il rischio, come talvolta succede a me, di marcare il passo nella pratica, nel concepimento dei film, quindi si tratta qui di un ritardo mio, capisce, di un ritardo esclusivamente mio, nel senso che forse io potevo chiamare i giovani a fare un'impresa più avanzata. Per esempio, adesso era balenata una possibilità di fare un film con quattro giovani — per me sono giovani, perché anche l'amico D'Alessandro che pure è vostro maestro io lo considero giovane — e si trattava di un tipo di film che secondo noi è più avanzato, un film inchiesta su di un uomo fatto in un certo modo che ci sembra, anche come linguaggio, molto più avanzato di altri film che sono stati fatti all'estero; anche se, per esempio, questo, rispetto al Rouche di *Chronique d'un été,* può darsi sia considerato un pochino in ritardo, proprio come ideazione di radice.

D. (ROBERTO PAOLELLA): *C'è stato un punto cui ha accennato il dr. Fioravanti ed è questo: lei ha visto veramente realizzati nel film i vari momenti, i vari elementi precostituiti di sceneggiatura, le è parso che la resa concreta sia stata perfetta di fronte a quello che nelle tematiche poteva prefiggersi oppure l'ha trovata a volte insufficiente? Tolstoi diceva che se ogni persona potesse scrivere la propria autobiografia questa persona sarebbe autore. Il più delle volte, non parlo del suo film, ma di quelli prima di questo, al tempo delle prime censure che provocava* L'amore in città, *il risultato era che il personaggio interrogato sui propri fatti raramente dice la profonda verità interiore, ma il più delle volte adegua il suo dire a un cliché precostituito. Le prostitute rispendevano abbastanza umanamente, ma il più delle volte la prostituta del 1915 rifaceva uno schema della «Traviata» integro, non dava la sua realtà, e da questo nasce in me la domanda se in fondo l'intera civiltà delle immagini alla quale si ispira evidentemente tutta la teoria zavattiniana non sia una tautologia di «a» uguale ad «a» perché interrogando l'immagine, bussando alla porta dell'immagine, noi non sappiamo — e lei lo ha detto prima — se dietro non v'è un artista che trasforma la realtà. Quando Flaubert, e lei me lo insegnerà da maestro, deve descrivere la dedizione di Madame Bovary a Rouen, nella carrozza che cosa dice? «Si abbassarono le tendine», e Flaubert vi lascia un clima di suggestione che è creativo dell'adulterio e dell'importanza dell'adulterio 1886. Seguendo invece le idee sbagliate di Dziga Vertov, il precursore di Zavattini, ci sarebbe questo: far prevalere l'automatismo dell'apparecchio sulla realtà, mentre così facendo noi non sappiamo della realtà interiore del personaggio una parola in più se non interviene l'artista creatore. Ora a proposito di questo film lei ha detto una cosa che contrasta con la susseguente affermazione di dire che poi in fondo bisogna che ci sia l'artista, il creatore che veda la realtà in quella certa maniera. Lei dice che nel film è rispecchiata una realtà cui*

tutti quanti avete dato lo stesso tono; vuol dire allora che c'è stata una pianificazione riguardante quattordici temperamenti. Ora lei immagini non di avere fra questi quattordici temperamenti dei ragazzi, ma di avere per esempio Eisenstein, Dreyer, Carné, Zavattini ecc.: questi avrebbero creato per conto loro; quindi io le pongo una domanda anche in questo senso: di fronte alla sua teoria che io ritengo integra e coerente e che riconosco in pieno, di fronte alle belle parole che ha detto sull'indipendenza creativa dell'autore, come spiega che poi, in realtà, il risultato abbia avuto un tono grigio che è quello della regia — buonissima — ma in cui non si vedono i temperamenti? Come mette d'accordo questa vernice comune di questo suo film con quello che è l'intervento del regista creatore?

R.: Su questo abbiamo discusso fra noi molte volte. Cioè io non me la sentirei, per esempio, di fare una serie di film con questo criterio, sacrificando delle persone; non me la sentirei, però penso che in una varia esperienza di cinema anche un tipo di film così possa e debba essere fatto. I registi che hanno collaborato sono tutti giovani che hanno una personalità e che faranno dell'altro, l'abbiamo detto già fra di noi, ciascuno se ne andrà per i fatti propri, ma dal lavoro fatto in collaborazione qualche cosa ricaverà, se non altro una grossa esperienza tecnica. Certe volte ci siamo detti perfino: sentite, questo film è costato 60 milioni ma noi onestamente dobbiamo riconoscere che in fondo non li abbiamo fatti sciupare. Infatti, tirate le somme, queste 14-15 persone, me compreso, alla fine potranno dire: abbiamo fatto un'esperienza che, travasata nel cinema da ciascuno con il proprio personale risultato, non sarà inutile del tutto. Non si è mai inteso sacrificare qualcuno per principio, ma nel cinema si ha una tale varietà di possibilità che ad un certo punto può nascere anche un film di collaborazione di questo genere, ma « una tantum » diciamo così. C'era chi sosteneva che il cinema è solo un fatto di collaborazione e lo si può anche sostenere e in verità qui ci siamo proprio sforzati tutti di equipararci. Nei titoli c'è scritto per esempio: un film di Zavattini per la regia di ... Io vi dico che anche su questo termine — siccome qui parliamo molto confidenzialmente — abbiamo discusso parecchio, io volevo che ci fosse scritto « un film ideato da Cesare Zavattini » perché mi pareva più giusto, più equo, poi la produzione ha voluto la dicitura « un film di Zavattini », e qui mi pareva anzi che ci fosse un po' di prepotenza rispetto al lavoro così importante compiuto da tutti. Poi molti dei registi stessi hanno detto: « no, è giusto mettere un film di Zavattini », ma per me era come un vestito che non mi andava. Io avrei voluto invece tutti i nomi dei registi e magari il mio, per-

ché io ho 60 anni e loro ne hanno tanti di meno, io ho una responsabilità ufficiale maggiore, io effettivamente ho faticato a collettivizzare la cosa. Forse poteva essere anche giusto che « Cesare Zavattini » comparisse scritto più in grande, ma qui non è un problema di misure pratiche, è un problema più profondo: io ho sempre visto questo film come un lavoro collettivo, anche perché l'esperienza mi ha insegnato che non si può dire a un regista « vammi a fare questo »; io ho citato tante volte l'esempio di quel pazzo che presumeva di dire al pittore, standogli alle spalle: « qui mettici un po' di rosso, un po' di bianco, ecc. ». È assurdo, è del tutto assurdo, e sono convinto di questo al punto che io — qui in una sede quasi confessionale nel senso che parlo con voi proprio col desiderio di darvi i dati di una confessione nel vero senso della parola — io considero di avere sbagliato tutta la mia modesta carriera perché non ho fatto il regista, cioè ho impiegato un mare di anni a capire che il mio è sempre un lavoro incompleto, per quello che riguarda lo sviluppo interno, anche nei casi migliori, quando cioè ho trovato delle rispondenze meravigliose.

Quindi io ho coscienza di quello che sono i valori degli altri e sapevo bene che bisognava tenerne conto, ma tutti insieme abbiamo detto « Ragazzi, facciamo un film di questo genere nel quale cerchiamo tutti di portare un contributo, livellandoci proprio. È questo un tipo di film che consente una soluzione del genere? Sì. Ne *L'amore in città* si voleva fare la stessa cosa, e non ci siamo riusciti perché ad un certo punto ciascuno se ne è andato quasi per la propria strada, per quanto ci si sforzasse. Fellini ha voluto fare l'episodio a suo modo e così gli altri e voi vedete allora che ne *L'amore in città* c'è una commistione di stili e di elementi, quando invece voleva essere un primo tentativo di un film di umiltà. La sua riuscita non avrebbe certamente impedito che i vari Fellini scegliessero poi le rispettive strade, come avverrà per i registi di questo film, che quindi non vuol rappresentare l'affermazione di un principio di livellamento cui nessuno è più contrario di me. Per questa ragione abbiamo parlato di « autori », perché autore non si può essere soltanto facendo il montaggio del film, questo può avvenire semmai per un film di repertorio, dove non c'è che materia bruta e il modo di interpretarla può essere allora del tutto creativo, ma in un film di questo genere, per quanto la mia influenza, i flussi e riflussi delle idee siano stati abbandonati, a un certo punto Di Gianni se ne è andato per suo conto a cercare Cesare Fredda e ha girato l'episodio

secondo il suo sentimento, ma senza debordare nel film metaforico, e rimanendo sempre nelle linee maestre che avevamo collettivamente deciso. Quando D'Alessandro è andato a filmare la bambina che nasce, l'ha fatto a suo modo, stando però dentro al tipo di film che avevamo pensato; quando Partesano è andato in giro per Roma con il macrò, anche lui ha avuto libertà di movimenti, ma si è tenuto dentro una certa linea, per cui l'unità che si intravede nel film è il risultato che avevamo previsto nelle fasi preparatorie. Se c'è poco, è segno che abbiamo fallito; noi volevamo che ci fosse di più.

D.: (PIER ANNIBALE DANOVI, allievo di recitazione II anno): *Lei ha parlato di unità e di livellamento rispetto agli autori, ma io penso che ci sia stato anche un livellamento di temi, in quanto certi argomenti avrebbero potuto essere sviluppati di più sempre nell'ambito della struttura che lei ha prospettato. Per esempio, il filmato che riguarda la speculazione edilizia mostra soltanto l'elicottero che sorvola delle zone di verde e poi ad un certo punto lo speaker dice che queste zone verdi sono sempre più soffocate e che le persone che vi accedono sono quasi costrette a pagare un pedaggio. Vorrei quindi chiederle con quale criterio lei ha scelto o trascurato determinati temi che avrebbero forse potuto dare maggiori risultati rispetto ad altri. Faccio ancora l'esempio della setta di Jeova che, come ammette la stessa officiante della cerimonia, è stato ricostruito appositamente per la macchina da presa e che, come tale, ritengo non giovi alla compagine del film come è stata da lei ideata.*

R.: Ogni tema aveva dentro di sé la possibilità di costituire da solo la sostanza di un film. Ma si era partiti dal progetto di un film di venti, trenta, quaranta temi, cioè dalla quantità che diveniva qualità, si partiva cioè a priori da un concetto di sintesi poiché tutti sapevano che ogni tema girato non avrebbe avuto una lunghezza definitiva superiore a centocinquanta metri, ed i tagli sono stati fatti non certo per decurtare arbitrariamente gli episodi ma perché la efficacia comunicativa di quel certo tema si esprimeva meglio nello spazio degli ottanta metri che non nei duecento, trecento, e talvolta anche cinquecento girati. Ferrara ha girato, io non ricordo esattamente, circa mille metri sul Tevere, e il problema è stato di ridurre il materiale a centocinquanta metri perché gli altri ottocentocinquanta non sviluppavano il tema con maggiore chiarezza, erano stati girati proprio per permettere a chi montava la scelta definitiva, per consentire di tirar fuori il meglio, il che — mi sembra — non è che una normale operazione di montaggio. Lo stesso è accaduto per la scena dove ci sono dei ragazzi, figli in genere di

famiglie borghesi, che vanno ai campi di foot-ball, là dalle parti dell'Acqua Acetosa, lungo la Via Olimpica, e sono allevati dal CONI, con la speranza di farne dei campioni. Figurativamente in quell'episodio c'è una bella immagine, tutti questi bambini che giocano con il pallone: è una cosa che non abbiamo visto molte volte. L'episodio si chiude con una domanda rivolta a una delle mamme: « Lei vorrebbe che suo figlio diventasse Rivera o diventasse Fermi? ». E la mamma risponde che non lo sa, che è incerta. Questo brano, ad esempio, di circa cinquanta metri siamo stati molto in dubbio se toglierlo o no. E questa incertezza si è ripetuta continuamente durante il montaggio del film e si può dire continui ancora, nell'intento di raggiungere una maggiore unità di ritmo e anche di contenuto. In realtà non si tratta di un film allegro, certamente, e lo sapevamo bene fin da quando passavamo interi pomeriggi chiacchierando, scambiandoci idee. Sapevamo cioè che volevamo fare un film che mostrasse piuttosto cose allarmanti e dolorose che altre maggiormente piacevoli. Questo era intento comune, non c'è stato nessuno che abbia proposto argomenti allegri, tutti si sono indirizzati su temi umani, dolenti, che portano dentro di sé una certa amarezza. Pensate, ad esempio, che abbiamo tolto un intero brano per un timore che sembra inverosimile per dei tipi come noi, cioè perché c'era un prete che diceva una frase piuttosto cinica: si sarebbe potuto pensare che noi avessimo fatto un film volutamente anticlericale, mentre in verità le critiche che ci vennero rivolte a proposito di questo episodio non riguardavano il fatto che il personaggio centrale fosse un prete ma piuttosto che l'argomento non fosse stato sufficientemente sviscerato. A chiarimento debbo precisare che l'episodio riguardava il pericolo di infortuni, spesso mortali, cui sono esposti i lavoratori dell'edilizia per mancanza di adeguate misure di sicurezza.

D. (GRAZIOSI, allievo di recitazione, II anno): *Vorrei domandarle una cosa: come riesce a conciliare il rispetto della libertà personale degli individui che vengono ripresi in un momento della loro vita privata e la evidente violazione che di questa libertà il metodo d'indàgine usato dai suoi collaboratori comporta?*

R.: Questa questione mi si presentò a suo tempo per Caterina Rigoglioso ed ebbi attacchi da tutte le parti perché si disse che era una cosa inumana esigere che la protagonista ripetesse la sua storia punto per punto davanti alla macchina da presa. Qui il discorso potrebbe essere lungo. Io posso avere anche torto, ma altri lo hanno

fatto indipendentemente da me e credo anche prima di me. Io credo che non ci sia spregio per le persone cui rivolgiamo delle domande che comportino un suggerimento positivo che possa tornare a beneficio della situazione umana che quelle persone rappresentano, così che la piccola offesa che apparentemente si reca al rispetto per la persona umana, viene sopraffatta da un vantaggio generale, a patto che si faccia un buon film il cui contenuto non sia puramente scandalistico. Quindi se in tutta l'opera c'è un sentimento di adesione, di difesa e non di sfruttamento — diciamola questa parola — degli altri, si può essere giustificati. Guardi, c'è nel film una sola immagine che mi ha preoccupato: quella dell'uomo che a Villa Borghese bacia così a lungo e che è anche possibile riconoscere. Ci è sorto infatti il dubbio che la persona fotografata non fosse un fidanzato ma un marito; in tal caso noi, senza nessuna utilità specifica, saremmo venuti a creare una situazione scabrosa. Allora abbiamo pensato di applicare i mascherini ad alcuni personaggi ma, successivamente, li abbiamo tolti perché, per esempio, la bambina, nel suo atteggiamento, è talmente pura, ferma così come sta, che non vi è nulla per lei di irriguardoso. Non abbiamo quindi voluto rinunciare alle riprese riguardanti l'amore a Villa Borghese perché tutto quello che vale ad illustrare con maggiore franchezza certi aspetti del nostro costume, concorre a liberarci da certi inveterati complessi. Per essere onesti, di queste perplessità ne abbiamo avute molte. Ricordo ancora, per esempio, l'episodio delle prostitute: la idea primitiva era di impiegare la mascherina veneziana sul volto delle prostitute perché pensavamo che le sequenze potevano così acquistare anche un contenuto spettacolare, e di poter andare fino in fondo. Di Gianni, invece, che ha curato le riprese dell'episodio, ha preferito riprendere le donne intervistate a volto scoperto. In fine, esaminando il pezzo, c'è parso che esso provochi, in forme che adesso non potrei neanche definire con chiarezza, delle reazioni utili ad ispirare verso queste donne una pietà che forse non abbiamo mai sentita.

Così facendo abbiamo forse sbagliato, ma non per leggerezza o insensibilità bensì attraverso un processo mentale che esclude ogni intenzione grossolana.

D: (Fioravanti): *Io credo che possiamo chiudere questa conversazione perché abbiamo abusato di un'ora e mezza della pazienza di Zavattini. Io lo ringrazio a vostro nome e debbo dire che qui sono presenti tre collaboratori di Zavattini: Partesano, D'Alessandro e Di Gianni, tutti e tre allievi del*

Centro Sperimentale. Lo ringrazio quindi perché dimostra un interesse particolare ai giovani, ai nostri ex-allievi, li utilizza e so che ha in progetto di avvalersene sempre di più. Lo ringrazio ancora a vostro nome, per l'onore che ci ha fatto presentandoci questo suo film, per la conversazione che ci ha concesso e con l'augurio di averlo fra noi ancora altre volte (1).

---

(1) Questo colloquio si è svolto, in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti, nel mese di aprile 1963, dopo la presentazione a docenti ed allievi de *I misteri di Roma.* Abbiamo trascritto integralmente — salvo gli inevitabili adattamenti di forma — dalla registrazione a magnetofono.

Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino

di LEONARDO AUTERA

Il quarto incontro con il cinema latino-americano, avvenuto a Sestri Levante per iniziativa, come di consueto, del « Colombianum » di Genova, non è stato dei più felici. Quest'anno, per altro, è venuto a mancare anche l'interesse — sia pure sul piano del ragguaglio di carattere storico-informativo piuttosto che su quello di effettive tappe di un'evoluzione espressiva — rappresentato nelle tre edizioni precedenti dalle « retrospettive » dedicate di volta in volta all'Argentina, al Brasile e al Messico, vale a dire alle sole tre cinematografie dell'America Latina che possono vantare in qualche modo un passato non proprio prossimo. La quarta Rassegna si è dunque esaurita nella presentazione di diciotto lungometraggi e di una ventina di cortometraggi esposti complessivamente da undici paesi. Una messe abbastanza numerosa, che ha offerto un quadro esauriente dell'attuale situazione di quelle cinematografie anche appena in sboccio come la boliviana e la cubana (presente soltanto con dei documentari), la colombiana e la portoricana.

Venendo a trattare della produzione di tali paesi, maggiori e minori, si potrebbe essere indotti alla benevolenza. E, in certo qual modo, è comprensibile che ciò avvenga in quanto la Rassegna di Sestri non si propone gli scopi di un'esposizione d'arte; ma è comprensibile e giusto a condizione che gli autori di queste giovani, e meno giovani, cinematografie tendano a rappresentare in qualsiasi modo, sia pure con tecnica arretrata e con istintivi modi d'espressione, qualcosa di tipico dei loro rispettivi paesi, qualcosa che indichi una presa di coscienza, qualcosa che attinga comunque a succhi culturali sviluppatisi da elementi etnici naturali in svariati conflitti di generazioni prima che dai più diversi additivi d'importazione. Vorremmo insomma che questi autori ci parlassero di cose

loro, mostrandoci magari semplicemente una condizione sociale in una specifica gerarchia di valori, ci lasciassero intravvedere i loro problemi, le loro perplessità, le loro contraddizioni, ma in stretto rapporto con una realtà che è sostanzialmente diversa da quella europea. Accade, invece, assai di rado che dai film latino-americani emergano simili contesti.

A volte l'elemento autoctono viene umiliato da interpretazioni folcloristiche oppure si carica di tinte fino ad assumere quelle del melodramma ottocentesco e ci restituisce così le solite immagini convenzionali dell'America Latina secondo certi schemi di decrepita letteratura moralistica. Ma forse peggio si comportano quei registi che per apparire « à la page », per la velleità di mostrarsi in linea con le cinematografie europee, evadono totalmente dalla loro realtà per affidarsi a scampoli intellettualistici della più diversa natura, a inautentiche inquietudini attinte da letture mal digerite di testi esistenzialistici, a cascami di estetismo che sono frutto di esperienze esaurite nell'ambito dei Circoli del Cinema e delle Cineteche. E si tratta di velleità tanto più riprovevoli in quanto tali rigurgiti sono adattati a vicende ambientate in Argentina o in Brasile con scoperta falsificazione. Con simili storie e simili registi non si può essere in alcun modo indulgenti.

Guardando all'Argentina, il paese che ha presentato a Sestri la più copiosa selezione (ben sette film a soggetto, senza contare i cortometraggi), ci si accorge subito che il dilettantismo culturale vi ha pacifica cittadinanza. *Los venerables todos* di Manuel Antin e *El perseguidor* di Osias Wilenski ne sono gli esempi più irritanti. Non ci diffonderemo sul primo perché già altri ne ha esaurientemente riferito su queste pagine in occasione del recente Festival di Cannes. Basti ricordare che il suo autore è il medesimo orecchiante del cinema di Antonioni che l'anno scorso ci ammannì *La cifra impar,* abbeveratosi quest'anno alle fonti di *Marienbad*; ne è venuto fuori di conseguenza un pasticcio inconcludente popolato da larve di personaggi che si muovono come marionette in una costruzione meccanica che pretenderebbe suggerire l'angoscia dell'alienazione. Analoghe angoscie affliggerebbero il protagonista del film dell'esordiente Wilenski: la vicenda riguarda un giovane e acclamato sassofonista, corteggiato dalle donne e venerato dagli amici, però travagliato, fino alla morte per consunzione e per abuso di alcool e di droga, dalla vana ricerca di una « verità metafisica ». Oltre ai registi dell'incomunicabilità, qui sono rimasti indigesti al

El perseguidor di O. Wilenski (Argentina).

trentenne Wilenski anche i romanzi di Sartre o dei suoi peggiori allievi. Al confronto con questi due prodotti, *Los viciosos* di Enrique Carreras, pur deprecabile per altre ragioni, si riscatta almeno per un po' di onestà: scopiazza male i film polizieschi (di marca francese piuttosto che britannica o nordamericana), ma espone la sua storia convenzionale sui traffici di droga badando soltanto a non trascurare nessuno dei vari ingredienti spettacolari che possano renderla accetta al grosso pubblico.

Los viciosos di E. Carreras (Argentina).

Sorvoliamo anche su *Barcos de papel* di Roman Vinoly Barreto, un decoroso film per ragazzi già esposto lo scorso anno a Venezia nell'apposita Mostra, e sul grossolano « feuilleton » *El hombre de la Esquina Rosada,* già presentato a San Sebastiano. Una buona occasione poteva essere rappresentata da *Pedro y Pablo,* ambientato nelle miserabili « favelas » di Rio de Janeiro: ne poteva scaturire un'indagine non superficiale di una condizione paradossale di miseria primitiva che alberga a contatto di gomito con l'appariscente e spocchiosa floridezza della metropoli brasiliana. L'attenzione del regista Angel Acciaresi si è invece rivolta a delineare schematicamente due diverse concezioni del modo di svolgere il loro apostolato da parte di due giovani sacerdoti inviati in quella « casbah » per edificarvi una chiesa: accade così che i troppo scoperti intenti moralistici fanno calcare le tinte in una direzione che non è la più attendibile per dedurne il quadro effettivo di una situazione sociale.

Pedro y Pablo di A. Acciaresi (Argentina).

Fermenti genuini sono, invece, chiaramente avvertibili nell'ultimo film argentino: *Dar la cara* del giovane José Antonio Martinez Suarez. Esso riguarda il problema dell'inserimento nella vita di tre giovani di diversa condiizone sociale dopo aver compiuto assieme il servizio militare, ciascuno dei quali viene a contatto con aspetti diversi della realtà, che li costringono comunque a prenderne coscienza e ad assumere una posizione precisa nei suoi confronti. Il racconto si sviluppa nelle storie parallele di uno studente d'ingegneria che viene a trovarsi nella condizione di dover affrontare il contrasto fra il proprio tornaconto e le esigenze di una superiore giustizia, del figlio di un ricco produttore cinematografico che sacrifica e umilia gradatamente le proprie ambizioni non riuscendo a sottrarsi alle influenze della mentalità borghese della sua famiglia, e di un più modesto aspirante campione del ciclismo che non si rassegna alla lotta per una onesta affermazione al di fuori delle corruzioni e degli interessi meschini. È un film amaro, che affonda

Dar la cara di J. A. Martinez Suarez (Argentina).

le sue radici in alcune scottanti realtà del paese. Si potrebbe aggiungere che l'autore ha peccato persino di troppa foga nel condurre la sua denuncia, tanto che fin troppa è la carne che ha messo al fuoco; ma gli stimoli sono appassionati e sinceri, e indicano in Martinez Suarez una forza nuova e ricca di promesse per il cinema argentino. Il suo fervore democratico e la sua chiara posizione di denuncia si avvertono segnatamente nell'episodio dello studente, densissimo di significazioni che coinvolgono direttamente la posizione riservata ai giovani intellettuali in una nuova presa di coscienza politica di fronte all'ingiustizia e alla corruzione. Abbastanza quadrata è anche la figura del cineasta, che adombra forse un senso di sfiducia da parte di Martinez Suarez nella lotta per superare i molti scogli delle convenzioni. Infine, l'episodio del ciclista trova le sue pagine migliori in alcune delicate annotazioni umane che riescono a vivificare le debolezze strutturali dell'esile racconto. Oltre tutto, il giovane regista attesta notevoli qualità anche sul piano della realizzazione, affidata ad uno stile conciso e nervoso in sicura formazione, il quale non risente il peso di ben individuabili derivazioni proprio perché non è il risultato di una ricerca fine a se stessa, bensì il necessario supporto di un'urgente esigenza di comunicare delle idee e dei sentimenti. *Dar la cara* è stato il più bell'incontro di Sestri col cinema latino-americano: l'unico che abbia indicato la migliore via da seguire.

Sul piano dei risultati artistici non poteva non essergli preferito il messicano *En el balcon vacio* di José Miguel Garcia Ascot, e forse nemmeno il colombiano *Raices de piedra* di José Maria Arzuaga; ma in entrambi i casi si tratta di opere non autenticamente sudamericane, in quanto firmate da registi di più o meno recente importazione spagnola. L'Ascot di *En el balcon vacio* è un esule antifascista stabilitosi al Messico nel 1939. Prima di questo film era stato animatore di cine-clubs, aveva diretto alcuni cinegiornali messicani e realizzato qualche cortometraggio. Il suo primo lungometraggio è un prodotto estraneo ad ogni interferenza dell'industria: più propriamente si tratta di un film cineamatoriale, realizzato in famiglia (al soggetto e alla sceneggiatura ha collaborato la moglie Maria Luisa Elio, che figura pure fra gli interpreti) a 16 mm. con la modesta spesa di 2400 dollari. Esso rievoca la dolorosa esperienza di una donna (evidentemente la moglie stessa del regista) attraverso alcuni pregnanti ricordi d'infanzia, allorché ella, bambina, nell'estate del 1936 a Barcellona, si trovò ad essere immersa,

En el balcon vacio di J. M. Garcia Ascot (Messico).

senza rendersene esatto conto, negli avvenimenti della guerra civile, i parenti e gli amici uccisi, e a dover affrontare la fuga con la madre e la sorella in Francia e quindi al Messico. È una specie di poemetto intriso di struggente malinconia e di nostalgia della lontana terra natale che ricorda, senza tema di esagerazione, in molti suoi tratti e nella liricità del commento, alcune canzoni di Garcia Lorca. Nell'ultima parte, la donna ritorna a rivedere i luoghi della sua infanzia, ciò che le renderà ancora più struggente il rimpianto del tempo perduto. Ma è nella rappresentazione dei ricordi che il film trova le sue pagine più intense. Basti menzionare il dialogo muto, la complice simpatia che nasce tra la piccola e il prigioniero mentre una frotta di bambini scaglia sassi al « rosso » (una sequenza realizzata con estrema semplicità di mezzi, ma affidata ad una « durata » che ne dimensiona perfettamente il clima e il significato), oppure il brano della prima colazione in terra di Francia con quel sorriso che nasce dal tentativo della madre di esprimersi in francese con la cameriera, o ancora l'incontro con i bimbi che giocano alla palla, che segna il primo contatto, la prima comunicazione con una coetanea dopo il tribolato esodo. Sono annotazioni illuminanti della totale adesione sentimentale degli autori del film alla materia trattata.

Raices de piedra di J. M. Arzuaga (Colombia).

L'Arzuaga di *Raices de piedra* si è, invece, trapiantato in Sudamerica in epoca recente, subito dopo aver terminato gli studi all'« Instituto de Artes y Ciencias Cinematogràficas » di Madrid. Questo è il suo film d'esordio, nel quale ha saputo penetrare e denunciare certi aspetti, sia pure i più manifesti, della realtà del paese che l'ha ospitato con una attenzione che i suoi colleghi indigeni potrebbero invidiargli. È noto che la Colombia è uno dei paesi più sottosviluppati dell'America Latina, e forse per questo era più facile rimanere colpiti dalle immagini di una miseria dilagante nella più totale indifferenza. Il racconto riguarda il sottoproletariato che trascina la propria esistenza ai margini della grande città e trova frequenti occasioni per descrivere le più miserabili condizioni di vita, tra bambini smunti dalla fame e rachitici, dove l'indigenza trova spesso sfogo nella pazzia e nella morte. Il film, tutto sommato, acquista la sua validità nella pregnanza del documento più che nella storia particolare (un uomo indotto a elemosinare e quindi a rubare nel vano tentativo di salvare la vita ad un amico ammalato) che ne costituisce il filo conduttore e più che

nella qualità della realizzazione, rozza e occasionale nelle immagini e assai prolissa nel ritmo.

Quando, discorrendo di cinema latino-americano, ci si riferisce al Brasile, si è soliti parlarne con un certo rispetto. Si dice che nel giro di pochi anni esso si sia alimentato di molti fermenti e che abbia rivelato alcuni autentici valori entro un preciso contesto sociale. La realtà a noi sembra un po' diversa: le opere che apparvero rivelatrici appena qualche anno fa oggi non reggono a un riesame. Per noi, quello brasiliano è ancora un cinema pieno di contraddizioni e povero di risultati: da una parte si avverte il tentativo, a volte anche abbastanza riuscito ma poco significante, di rifarsi con ambizioni commerciali alla lezione del film hollywoodiano, specie quello d'azione; da un'altra si notano, sia pure, uno slancio e un impegno più autonomi, ma essi, in definitiva, non sono mai stati confortati da un sufficiente supporto culturale. A nessuno meglio che al cinema brasiliano si adatta l'impressione che al di fuori di una certa erudizione attinta nei Circoli del Cinema dai film di cineteca ci sia un pressoché totale vuoto culturale. Sono particolarmente indicativi in tal senso due film visti a Sestri: *Barravento* di Glauber Rocha e *Porto das Caixas* di Paulo Cesar Saraceni, entrambi « opere prime ».

Barravento di G. Rocha (Brasile).

Barravento ha anche suscitato un certo scalpore alla Rassegna: c'è chi ha gridato poco meno che al capolavoro. In effetti, ci troviamo di fronte al solito equivoco: basta che una vicenda non estranea a implicazioni di ordine sociale — come questa ambientata in un povero villaggio di pescatori tra i quali un giovane sindacalista si adopra per scalzarne i miti corruttori e le superstizioni — si ammanti di facili estetismi, mutuati nel caso specifico da Flaherty e da Murnau, per indurre subito qualcuno in inganno e fargli confondere con impegni d'altro genere quelle che sono attenzioni tutt'al più folcloristiche. Un velleitarismo molto più ingenuo denuncia poi Saraceni con *Porto das Caixas* che si rifà nella maniera più smaccata, sia per i motivi della trama sia (ove possibile) per la ricerca figurativa, a *Ossessione* di Visconti. Il giovane regista, infatti, ha studiato a Roma, ove evidentemente ha visto e rivisto nei Circoli del Cinema il film di Visconti e, avendo considerato che esso è all'origine del miglior cinema italiano, è ritornato in patria con l'intento di proporsi il medesimo itinerario. Dal film non si può trarre altra deduzione. La trama non si differenzia dall'originale che per la collocazione del teatro della cruda vicenda

Porto das Caixas di P. C. Saraceni (Brasile).

ai margini di una linea ferroviaria invece che di una strada camionale; ma, quanto ai risultati, tanto carente ed enfatica è la recitazione e tanto primitive le tonalità fotografiche da rimandare piuttosto ai modi di un Martoglio. Assai più legittimo, in fondo, anche in considerazione dei buoni risultati ottenuti, appare l'impegno di Flavio Rangel (il terzo brasiliano presente a Sestri) di trasferire sullo schermo il melodramma di Gian Francesco Guarnieri *Gimba,* rappresentato qualche anno fa anche in Italia (al Teatro Quirino di Roma) nell'edizione originale messa in scena dallo stesso Rangel. Benché il film ci restituisca, ovviamente, le solite immagini convenzionali e « turistiche » delle « favelas » di Rio, le vicende di questo amabile e generoso fuorilegge, che ricorda tanto da vicino il « Pepé le Moko » della Casbah, conservano un loro tono popolaresco abbastanza genuino, che pure si colora qua e là di qualche efficace suggestione, specie nei momenti corali, grazie alle scaltrezze di mestiere del regista.

Gimba di F. Rangel (Brasile).

Dalle rimanenti pellicole presentate dai paesi « minori » — per tacere del basso prodotto comerciale *La risa de la ciudad* di Gilberto Gazcon, esposto dal Messico con il film di Ascot — resta poco da rilevare. Fatta qualche eccezione, forse, per il boliviano *La vertiente* di Jorge Ruiz, la cui ingenua vicenda (il fervore di una maestrina, che si adopra contro l'incomprensione e l'inerzia atavica degli abitanti di un povero villaggio, trascina l'intero paese alla costruzione di un acquedotto) lascia trasparire uno slancio abbastanza sincero e può indicare quale sia la via da seguire allorché manchino i presupposti per mettersi al passo con le cinematografie più evolute: basta lasciarsi guidare lealmente dal sentimento; non importa poi che esso riecheggi stampi ottocenteschi se la cultura di quelle popolazioni è a tale livello.

La risa de la ciudad di G. Gazcon (Messico).

La vertiente di J. Ruiz (Bolivia).

Dal Cile provengono il documentario a lungometraggio *Amerindia,* realizzato da Sergio Gregorio Bravo Ramos ed Enrique Zorrilla Concha alla maniera di un mediocre ed enfatico cinegiornale, e *El cuerpo y la sangre* del Padre Gesuita Rafael C. Sanchez, che intenderebbe volgarizzare il significato dell'Eucarestia mentre perviene involontariamente a risultati irrispettosi. Il portoricano *El gallo Pelon* di Amilcar Tirado trasmette semplicemente la sensazione di essere stato fatto per incrementare la vendita dei frigoriferi nei villaggi. Il venezuelano *Cuentos para mayores* di Roman Chalbaud non nasconderebbe, infine, qualche ambizione nel presentare tre racconti nettamente distinti tra loro e diversi nel tono,

Amerindia di S. G. Bravo Ramos e E. Zorrilla Concha (Cile).

El cuerpo y la sangre di R. C. Sanchez (Cile).

El gallo Pelon di A. Tirado (Porto Rico).

Cuentos para mayores di R. Chalbaud (Venezuela).

almeno due dei quali non privi di un certo impegno con la realtà e di aperture sociologiche. Sia nel dramma di un operaio che decide di infortunarsi sul lavoro per sopperire, con i soldi dell'assicurazione, alla profonda miseria e ai bisogni di cure mediche in cui versa la sua famiglia, sia nella storia di un usciere del Congresso che si sostituisce al Presidente della Camera per venire in aiuto ai contadini, si risente netta l'influenza di un certo cinema zavattiniano; ma i risultati sono assai modesti, dati la maniera dilettantistica in cui le vicende sono rappresentate e il carattere filodrammatico della recitazione.

* * *

La Giuria della IV Rassegna del Cinema Latino-Americano, composta da Mario Verdone (Italia), presidente, Peter Baker (Gran Bretagna), Pio Baldelli (Italia), Michel Braul (Canadà), James Card (U.S.A.), Jorge Grau (Spagna), Gerard Maroncle (Francia), ha deciso a maggioranza di assegnare il gran premio « Giano d'oro » al lungometraggio messicano *En el balcon vacio* di José Miguel Garcia Ascot.

Inoltre ha deciso a maggioranza di attribuire due menzioni speciali ai seguenti film: *Raices de piedra* di José Maria Arzuaga e *Dar la cara* di José Antonio Martinez Suarez.

* * *

La giuria del cortometraggio, composta da Vicente Pineda (Spagna), presidente, Antonin Martin Brousil (Cecoslovacchia), Massimo Mida Puccini (Italia), Mario Ruspoli (Francia), Mario Guidotti (Italia), non avendo trovato in nessuna delle opere qualità da meritare in assoluto la medaglia d'oro ha deciso di assegnare a maggioranza il primo premio « ex aequo » ai cortometraggi cubani *Hemingway* di Faustino Canel e *Primer Carnaval Socialista* di Alberto Roldan.

La coppa Città di Sestri Levante è stata assegnata all'unanimità al cortometraggio *Tierra seca* dell'argentino Oscar I. Kantor.

La coppa Azienda Autonoma di Soggiorno di Sestri Levante è stata assegnata al cortometraggio *Bellas artes* del regista colombiano Jorge Pinto.

I film di Sestri

BARCOS DE PAPEL — **r.**: Roman Vinoly Barreto - **s.**: dal racconto omonimo di Alvaro Yunque - **sc.**: José P. Domianianni e Hellen Ferro - **f.**: Anibal Gonzalez Paz - **scg.**: Oscar Lagomarsino - **m.**: Tito Ribero - **int.**: Pablito Calvo, Jardel Filho, Enzo Viena, Ubaldo Martinez - **p.**: Federico J. Aicardi - **o.**: Argentina, 1961.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 133 del n. 7-8, luglio-agosto 1962 (Mostra di Venezia 1962 - sezione « ragazzi »).

DAR LA CARA — **r.** e **sc.:** José Antonio Martinez Suarez - **s.:** dalla novella omonima di David Viñas - **f.:** Ricardo Younis - **scg.:** Federico Padilla e Hugo Haberl - **m.:** Leandro « Gato » Barbieri - **int.:** Leonardo Favio, Raul Parini, Luis Medina Castro, Nuria Torray, Pablo Moret - **p.:** Ernesto Kehos Wilson per la Productora America Nuestra S.A.C. e I. e la Cinematogràfica Novus S.R.L. - **o.:** Argentina, 1962.

EL HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA — **r.:** René Mugica.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 57 e dati a pag. 61 del n. 6, giugno 1962 (Festival di San Sebastiano 1962).

PEDRO Y PABLO — **r.:** Angel Acciaresi - **s.** e **sc.:** Jorge Falcon - **f.:** Americo Hoss - **m.:** Luiz Bonfa - **int.:** Elida Gay Palmer, Jardel Filho, José Maria Langlais, Juan Carlos Palma, Pedro Aleandro - **p.:** D'An-Fran - General Films do Brasil - **o.:** Argentina-Brasile, 1962.

EL PERSEGUIDOR — **r.:** Osias Wilenski - **s.:** dal racconto omonimo di Julio Cortazar - **sc.:** Ulises Petit de Murat - **f.:** Pedro Marzialetti - **m.:** Ruben Barbieri e Leandro « Gato » Barbieri - **scg.:** Penchi Morpurgo - **mo.:** Oscar Esparza - **int.:** Sergio Renan, Inda Ledesma, Maria Rosa Gallo, Anadela Arzon, Zelmar Gueñol. - **p.:** Producciones Wilenski - **o.:** Argentina, 1962.

LOS VENERABLES TODOS — **r.:** Manuel Antin.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 41 e dati a pag. 45 del n. 5, maggio 1963 (Festival di Cannes 1963).

LOS VICIOSOS — **r.:** Enrique Carreras - **s.** e **sc.:** Sixto Pondal Rios - **f.:** Antonio Merayo - **scg.:** Gori Muñoz - **m.:** Lucio Milena - **mo.:** Jorge Garate - **int.:** Graciela Borges, Jorge Salcedo, Eduardo Cuitiño, Miriam de Urquijo, Coccinelle - **p.:** Vicente Marco - **o.:** Argentina, 1962.

LA VERTIENTE — **r.:** Jorge Ruiz - **f.:** Nivolas Smolij - **m.:** Tito Ribero - **int.:** non professionisti - **p.:** Enrique Albarracin Crespo per l'Instituto Cinematogràfico Boliviano - **o.:** Bolivia, 1957.

BARRAVENTO — **r.:** Glauber Rocha - **s.:** Luis Paulino Dos Santos - **sc.:** G. Rocha, L. P. Dos Santos, José Telles De Magalhâes - **f.:** Toni Rabattoni e Valdemar Lima - **mo.:** Nelson Pereira Dos Santos - **int.:** Luisa Maranhâo, Antonio Sampaio, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira - **p.:** Rex Schindler e Braga Neto - **o.:** Brasile, 1962.

GIMBA — **r.:** Flavio Rangel - **s.:** dal melodramma omonimo di Gian Francesco Guarnieri - **sc.:** Mario Carneiro, G. F. Guarnieri, F. Rangel, Roberto Santos - **f.:** M. Carneiro - **m.:** Carlos Lyra - **int.:** Milton Morais, Gracinda Freire, Osvaldo Louzada, José Da Cruz Filho e Paolo Emilio Sales Gomes - **p.:** Da Palma - **o.:** Brasile, 1963.

PORTO DAS CAIXAS — **r.** e **sc.:** Paulo Cesar Saraceni - **s.:** Lucio Cardoso - **f.:** Mario Carneiro - **int.:** Irma Alvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Margarida Rey, Josep Guerriero, Sergio Sans - **p.:** Elisio Freitas - **o.:** Brasile, 1963.

AMERINDIA — **r.:** Sergio Gregorio Bravo Ramos ed Enrique Zorrilla Concha - **comm. in poesia:** Efrain Barquero - **comm. in prosa:** Sergio Ampuero - **f.:** (Ektachrome): Enrique Zorrilla Concha - **m.:** Gustavo Becerra - **mo.:** S. G. Bravo Ramos - **p.:** Cine-Sol Documentales America - **o.:** Cile, 1962. (Documentario a lungometraggio).

EL CUERPO Y LA SANGRE — **r., s., sc. :** Rafael C. Sanchez, S. J. - **f. :** Andres Martorell - **scg. :** Hector Urizar - **m. :** Juan Lemann, ispirata ai Salmi di Joseph Gelineau, S. J. - **mo. :** J. Aleiandro Gonzalez - **int. :** Monica Sotomayor, Silvia Piñeiro, Eva Knobel, Josse van der Rest S. J., Mario Lorca, Ines Alonso - **p. :** Instituto Filmico de la Universidad Catolica del Chile - **o. :** Cile, 1961.

RAICES DE PIEDRA — **r. :** José Maria Arzuaga - **s.** e **sc. :** Julio Roberto Peña e J. M. Arzuaga - **f. :** Abdu Eljaiek e Felipe Frias - **m. :** Javier Jaramillo - **int. :** Max Castillo, Luis E. Pachon, Cecilia Rueda, Lilia Cardeño, Justo Murcia, Luis Hernandez, Camilo Medina - **p. :** J. R. Peña - **o. :** Colombia, 1962.

EN EL BALCON VACIO — **r. :** José Miguel Garcia Ascot - **s.** e **dial :** Maria Luisa Elio e J. M. G. Ascot - **sc. :** M. L. Elio, J. M. G. Ascot, Emilio Garcia Riera - **f. :** José Torre - **int. :** Nuri Perena, M. L. Elio, Conchita Genoves, Belina Garcia - **p. :** J. M. G. Ascot e J. Torre - **o. :** Messico, 1962.

LA RISA DE LA CIUDAD — **r. :** Gilberto Gazcon - **s.** e **sc. :** Francisco Cordova - **f. :** Ignacio Torres - **scg. :** Salvador Lozano - **m. :** Gustavo Cesar Carreon - **int. :** José Elia Moreno, Alma Delia Fuentes, Adalberto Martinez, Joacquim Cordero - **p. :** Edgardo Gazcon per la Cinematogràfica Jalisco S.A. - **o. :** Messico, 1962.

EL GALLO PELON — **r. :** Amilcar Tirado - **f. :** Jaime Alvarez - **scg. :** Baltasar Toledo - **m. :** Ramon Usera - **int. :** José Miguel Agrelot, Eva Alers, Frank Arredondo, Americo Castellanos, Luis Vera - **p. :** Departamento de Instruccion Publica-Division de Educacion de la Comunidad - **o. :** Porto Rico, 1962.

CUENTOS PARA MAYORES — **r. :** Roman Chalbaud - I epis. : **La historia del hombre bravo** - **s. :** José Ignacio Cabrujas - **sc. :** Roman Chalbaud e J. I. Cabrujas - **f. :** Abigail Rojas - **m. :** Raimundo Pereira - **mo. :** Antonio Graciani - **int. :** Manuel Poblete e Carmen Messuti - II epis. : **Los angeles del ritmo** - **s. :** Roman Chalbaud - **sc. :** R. Chalbaud e José Ignacio Cabrujas - **f. :** Abigail Rojas - **m. :** Chelique Sarabia - **mo. :** Antonio Graciani - **int. :** Hector Cabrera, Olga Henriquez, Jesus Maella - III epis. : **La falsa oficina del supernumerario** - **s. :** José Ignacio Cabrujas - **sc. :** Roman Chalbaud e J. I. Cabrujas - **f. :** Abigail Rojas - **m. :** Inocente Carreño - **mo. :** Antonio Graciani - **int. :** Rafael Briceño, Aquiles Guerrero, Marina Baura - **p. :** Avila Films C.A. - Continental Films S.A. - **o. :** Venezuela, 1962.

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

San Sebastiano: un festival senza prestigio

di GUIDO CINCOTTI

Sopravvissuto alle ventilate minacce di chiusura forzata che avevano aleggiato sull'edizione dell'anno scorso, era sperabile che il Festival di San Sebastiano offrisse quest'anno un volto rinnovato, nel senso non soltanto di una migliore organizzazione ma soprattutto di una più caratterizzata impostazione culturale. I cambiamenti verificatisi nei mesi scorsi nelle alte gerarchie politiche e amministrative dello spettacolo — sostituito il ministro delle informazioni e della cultura, e subentrato nella carica di Direttore generale un elemento non politico né amministrativo, ma di estrazione eminentemente culturale — autorizzavano a sperare che si volesse finalmente dare a questa manifestazione, giunta bene o male all'undicesimo anno di vita, quell'« ubi consistam » che finora le era mancato, e si intendesse ripristinare certe iniziative — convegni, incontri, dibattiti — che anni fa erano state tentate timidamente e con troppe remore di carattere censorio, arrivando l'anno scorso a un autentico « impasse ».

Viceversa tutto è continuato come prima; con l'aggravante che a una direzione unitaria si è sostituito una sorta di triumvirato dai compiti non bene precisati, che è apparso del tutto insufficiente sul piano organizzativo, e su quello più propriamente culturale ha brillato per la totale e forse programmatica assenza d'iniziative.

D'altro canto le deficienze riscontrate nelle precedenti edizioni, e le voci ricorrenti di un'abolizione o comunque di un ridimensionamento del festival voluto dalle stesse autorità spagnole, hanno causato, da parte della FIAPF, un declassamento del festival medesimo, che è stato recentemente ricondotto al rango di manifestazione di categoria « B »: cosa che, se può non avere grande importanza sul piano pratico — una manifestazione cinematografica si giudica

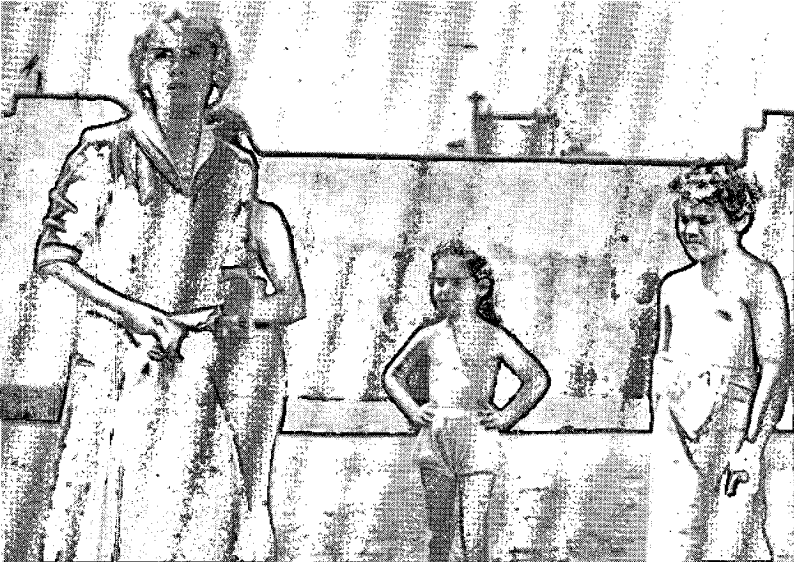
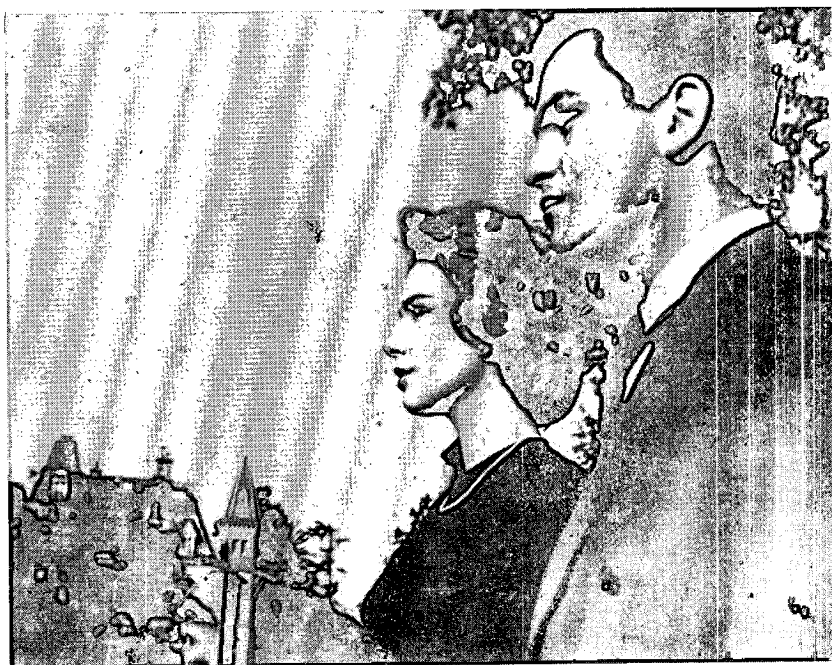
per quel che di valido riesce a offrire piuttosto che per le interessate classificazioni della federazione dei produttori — nel caso specifico ha portato, con una perdita netta di prestigio, a un evidente disinteresse da parte di numerose cinematografie, che hanno disertato il festival o gli hanno riservato un trattamento tutt'altro che onorifico. Alla fantomatica direzione del festival è stato dunque persino difficile mettere assieme un congruo numero di pellicole; e per riempire i due programmi quotidiani si è dovuto far ricorso a numerose opere provenienti da altri festival o addirittura già pubblicamente proiettate in mezza Europa: da *Le jour et l'heure* di Clément a *What Ever Happened to Baby Jane?* di Aldrich, da *Una storia milanese* di Visconti a *8 ½* di Fellini, fino all'immancabile *Les dimanches de Ville-d'Avray* di Bourguignon, contrabbandato come opera inedita e perciò concorrente, e successivamente tolto dalla competizione per le proteste di varie delegazioni.

Esaurite queste doverose considerazioni sull'aspetto organizzativo del Festival, e dopo aver aggiunto che l'aspetto mondano non è risultato più brillante — non succede niente a San Sebastiano, a parte un paio di squallide « novilladas » e la processione del Corpus Domini — converrà dare qualche notizia sugli undici film che hanno costituito lo sparuto « corpus » delle opere concorrenti. Magra è stata quest'anno la presenza degli stessi paesi di lingua spagnola, per i quali, com'è noto, esiste un apposito concorso « a latere » di quello internazionale. Assente il Messico, solo Argentina e Spagna si sono contese la « Perla del Cantabrico », che per la prima volta è stata infine appannaggio dei padroni di casa. Gli argentini infatti si sono fatti assai mal rappresentare da *Los inconstantes* di Rodolfo Kuhn, un regista pretensioso che nelle conferenze stampa va snobbando Antonioni e la tematica dell'incomunicabilità, ma che nella pratica gira malamente intorno a quei medesimi motivi, orecchiandoli con sciattezza spinta talvolta fino all'improntitudine. Di Kuhn fu vista un paio d'anni fa, a Sestri Levante e poi all'Informativa veneziana, l'opera di esordio, quel *Jovenes viejos* a cui da qualcuno si volle concedere un credito immeritato. Questo secondo film conferma ed aggrava le debolezze registiche dell'autore, incapace di dare un senso unitario alle molteplici esemplificazioni dello stato di malessere in cui si adagia certa gioventù bonaerense, e di organizzare anche solo narrativamente una materia che resta informe, gelatinosa e sfatta, con frequenti zone di asso-

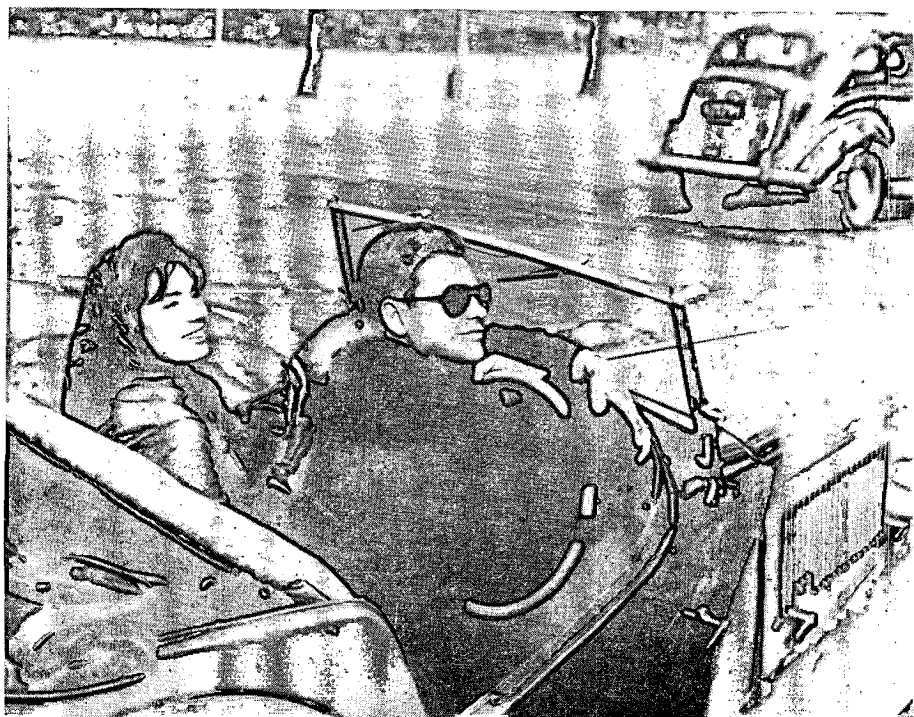
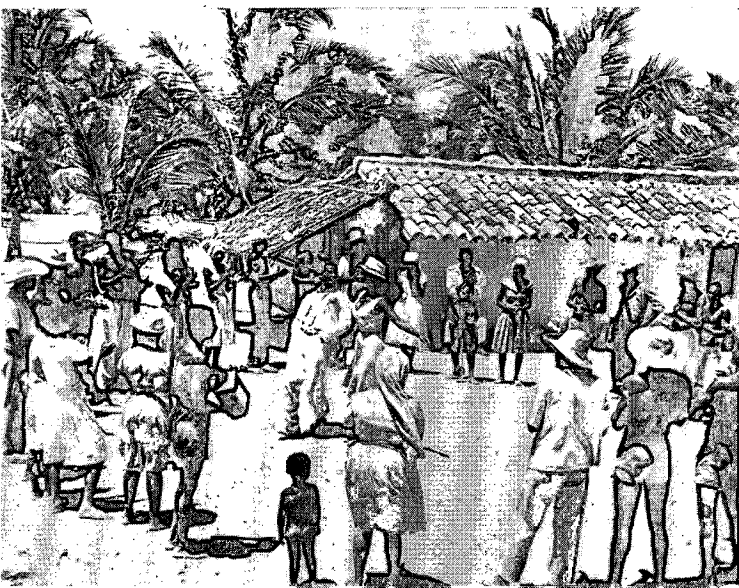
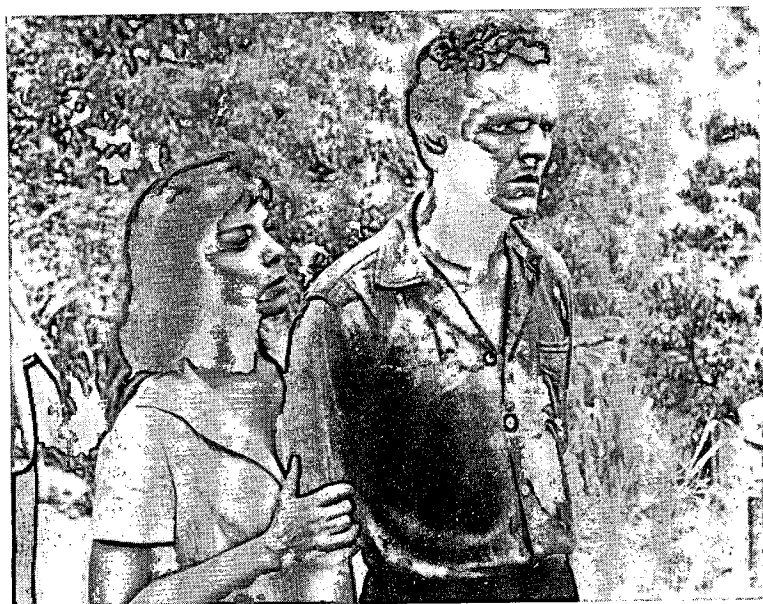
Los inconstantes di R. Kuhn (Argentina).

Torre Nilsson

Da *La casa del angel* (1957). (*Elsa Daniel*).

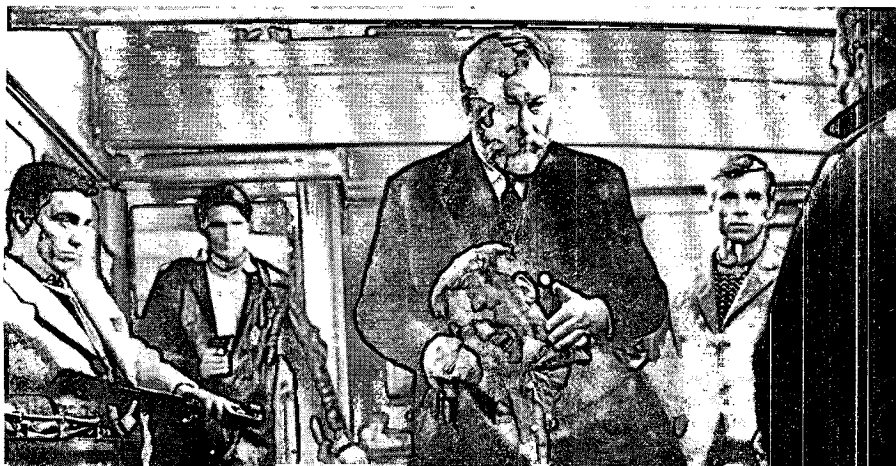
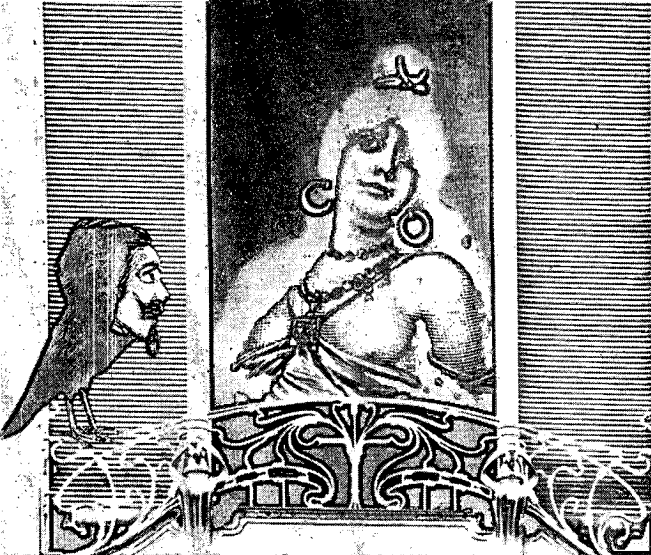
(*Maria Vaner, Leonardo Favio*). Da *El secuestrador* (1958).

Da *La caida* (1959). (*Elsa Daniel*). - (*al centro*): Da *Fin de fiesta* (1960). (*Graciela Borges. Leonardo Favio*). - (*in basso*): Da *Un guapo del '900* (1960).

Da *La mano en la trampa* (1961). (*Leonardo Favio, Elsa Daniel*). - (*sotto*): Da *Homenaje a la hora de la siesta* (1962). (*Alida Valli*).

I migliori di Sestri

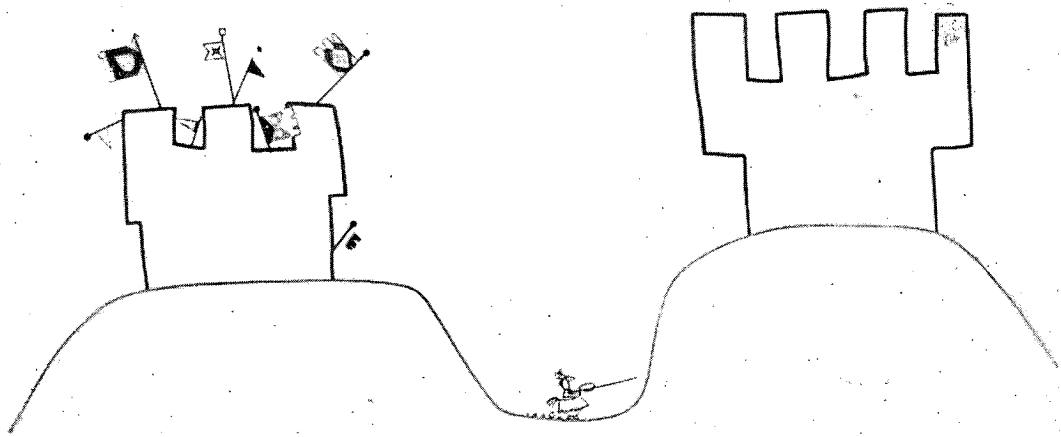
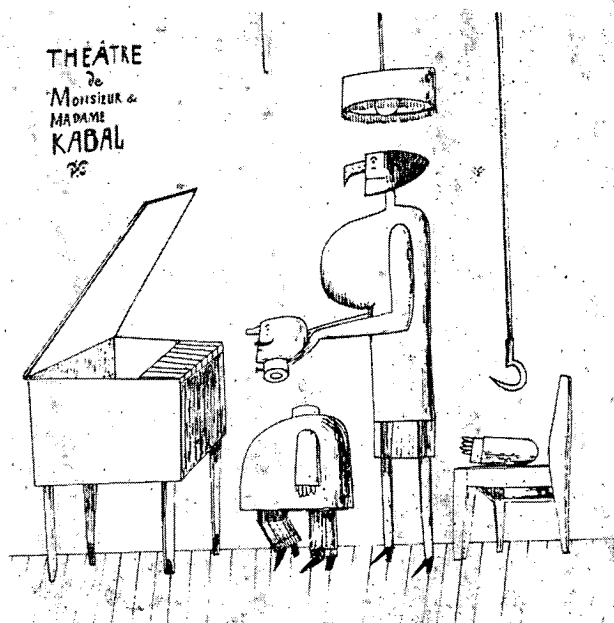
Da *En el balcon vacio* di José Miguel Garcia Ascot (Messico), vincitore del gran premio « Giano d'oro ». (*Nuri Perena*). - (*sotto*): Da *Dar la cara* di José Antonio Martinez Suarez (Argentina), menzione speciale della giuria.

Da *Raices de piedra* di José Maria Arzuaga (Colombia), altra menzione speciale della giuria.

(*sopra*): Da *Gimba* di Flavio Rangel (Brasile). (*Gracinda Freire, Milton Morais*). - (*a sinistra*): Da *Barravento* di Glauber Rocha (Brasile).

San Sebastiano '63

Da *The L-Shaped Room* di Bryan Forbes (Gran Bretagna).

Da *Los inconstantes* di Rodolfo Kuhn (Argentina). - (*sotto*): Da *Das Feuerschiff* di Ladislao Vajda (Germania Occ.). (*James Robertson-Justice*).

(*sopra, a sinistra*): Da *Au coeur de la vie* di Robert Enrico (Francia). - (*sopra, a destra*): Da *Dime with a Halo* di Boris Sagal (U.S.A.). - (*sotto*): Da *Sonoyowa Wasurenai* di Kimisaburo Yoshimura (Giappone).

Annecy '63

Da *Labirynt* (t. l. Il labirinto) di Jan Lenica (Polonia).

Da *Le concert* di Walerian Borowczyk (Francia). - (*sotto*): Da *I due castelli* di Bruno Bozzetto (Italia).

luta immobilità espressiva e qualche rapida impennata sulle vette del cattivo gusto.

Del rosa al amarillo di M. Summers (Spagna).

Facile quindi il gioco degli spagnoli; i quali avrebbero addirittura preteso, per *Del rosa al amarillo* di Manuel Summers, il massimo premio. In realtà non condividiamo gli entusiasmi del pubblico e della critica locale per questo fragile distico intriso di mieloso romanticismo: due novellette — il sorgere del primo amore in una coppia di adolescenti, i turbamenti del ragazzetto, le precoci civetterie della fanciulla, le delusioni di lui quando si vede abbandonato e deriso; un platonico rapporto amoroso tra due vecchi ospiti di un pensionato, che non potendo incontrarsi corrispondono epistolarmente — che attestano al più una sciolta capacità narrativa nel giovane regista (di cui conosciamo un arguto *Viejecito,* saggio di diploma all'Istituto di Madrid) ma che deludono sinceramente chi vorrebbe trovare nelle nuove generazioni del cinema spagnolo un impegno qualsiasi, una qualsiasi rispondenza ai suggerimenti offerti da una realtà che viene invece pigramente elusa, a favore di una comoda evasione in un romanticismo patetico da bibliotechina rosa.

Au coeur de la vie di R. Enrico (Francia).

Per i comodi sentieri dell'evasione s'incammina un altro esordiente, il francese Robert Enrico autore di *Au coeur de la vie*; ma con l'aggravante di una sicura consapevolezza, di una programmatica volontà di ricerca estetizzante intesa a violentare un tema che poteva bene esercitare, invece, un impegno di altra natura. Il caso di questo film è piuttosto curioso. Enrico, ex allievo dell'IDHEC, vinse a Cannes, nel 1962, il premio per il miglior cortometraggio con *La rivière du hibou,* tratto da uno dei racconti sulla Guerra di Secessione dello scrittore americano Ambrose Bierce. Per mera coincidenza un allievo dell'Istituto cinematografico di Lodz e un regista « amateur » nordamericano realizzarono nello stesso periodo — indipendentemente l'uno dall'altro e ambedue ignari di Enrico — un cortometraggio sul medesimo argomento. Avemmo occasione a Parigi di vedere uno dopo l'altro i tre brevi film: quello americano — realizzato peraltro in 16 mm. — soffriva dei consueti difetti delle imprese cineamatoriali, ma si riscattava per un certo sapore di autenticità; quello polacco, ambientato nella Polonia occupata dai tedeschi, ricalcava con diligente piattezza le orme del tradizionale film d'intonazione antinazista; quello francese, di gran lunga il più smagliante e compiuto, offriva, assieme alla dimostrazione di una straordinaria maestria tecnica, il sospetto di non

andare più in là di una semplice esercitazione formalistica. Successivamente Enrico ha pensato bene di attingere ad altre due novelle del medesimo Bierce, aventi anch'esse per tema la Guerra di Secessione — tema intimamente legato ad esperinze autobiografiche dell'autore — e giustapponendole all'episodio già pronto mettere assieme un trittico d'indubbia coesione tematica. I guai nascono quando si cerca d'indovinare le ragioni di questo insistito trasporto del giovane regista verso lo scrittore ottocentesco, d'individuare le possibili consonanze ideali. Si conclude facilmente che non ve ne sono: nei due nuovi episodi Enrico accentua vieppiù, anziché attenuare, il carattere freddamente formalistico già riscontrabile in *La rivière*; a contatto con tre casi umani, tre colloqui della coscienza con la guerra, e con la morte, egli non prova altro stimolo che a comporre preziosissime immagini, traslucide fotografie di boschi di fiumi di nuvole di alberi di foglie di gocce d'acqua, che una macchina da presa in perpetuo movimento sfiora lambisce accarezza con compiacimento voluttuoso, spinto talvolta ai limiti di una morbosa frenesia. Il soldato sudista che nel nemico ucciso riconosce il proprio fratello, il bimbo sordomuto che si aggira ridendo su un frastornante campo di battaglia, il condannato a morte che nell'attimo dell'esecuzione rivive la propria esistenza e immagina la fuga: i tre episodi sono svolti dal regista con cinica indifferenza verso ogni significato umano, tutta la sua attenzione è spasmodicamente rivolta ad ottenere, da un ramo d'albero come dal volto sfatto di un cadavere, effetti sapienti di ombre e di luci, preziose iridescenze da annuario fotografico. Non si può negare ch'egli raggiunga lo scopo, che la sua padronanza della macchina da presa sia stupefacente, il suo gusto coerente e privo d'incertezze: ma un simile tipo di cinema, francamente, non è fatto che per provocare un senso acuto di nausea.

Sanoyowa Wasurenai di K. Yoshimura (Giappone).

Tanto più, per contrasto, si è portati invece ad apprezzare l'ingenua semplicità di un regista come il giapponese Kimisaburo Yoshimura, che in *Sonoyowa Wasurenai* riprende il tema della bomba atomica e delle tracce da essa lasciate sul corpo e negli spiriti degli abitanti di Hiroshima; e lo fa con delicato senso di umanità, con pudore e discrezione, senza i rovelli intellettualistici di un Resnais ma con solida capacità narrativa. L'atmosfera avveniristica che si respira nella ricostruita Hiroshima è colta con acuta penetrazione, i richiami al tragico passato creano un felice contrappunto drammatico; per due terzi il film consegue un asciutto risalto emotivo.

Peccato che nella parte finale, secondando eccessivamente un intrigo romanzesco, esso scada ad effetti patetici di gusto melodrammatico, che ne compromettono sensibilmente il risultato.

Des Feuerschiff di L. Vajda (Germania Occidentale).

Tornando in Europa, converrà appena accennare, per debito d'informazione, al film presentato dalla Germania: *Des Feuerschiff* (t. l. Il battello faro): un mediocre prodotto di confezione affidato al cosmopolita Ladislao Vajda, il quale nello svolgere il tema non peregrino di un gruppo di criminali che, braccati dalla polizia, tengono a bada l'intero equipaggio di un battello, costringendolo a guidarli verso la salvezza, non si fa scrupolo di ricorrere alle situazioni più inverosimili, al fine di creare grossolani effetti di « suspence ».

Meno indecorosa la partecipazione della Gran Bretagna, presente con due film: *The Mouse on the Moon* (t. l. Il topo sulla luna) di Richard Lester e *The L-Shaped Room* (t. l. La stanza a forma di L) di Bryan Forbes. Il primo è un'irrilevante commediola, spesso incline ai toni dichiaratamente farseschi, che senza pretese satiriche racconta il modo in cui il giovane rampollo del Primo Ministro di un minuscolo principato europeo riesce, imbarcandosi su un missile fabbricato in casa, ad arrivare sulla luna precedendo gli attrezzatissimi astronauti russi e americani, anzi togliendosi poi il gusto di raccogliere questi e quelli, rimasti in « panne », e di ospitarli nel proprio trabiccolo per il viaggio di ritorno. Modesto l'assunto, modestissima la realizzazione, che non esclude tuttavia qualche istante di epidermico divertimento.

The Mouse on the Moon di R. Lester (Gran Bretagna).

The L-Shaped Room di B. Forbes (Gran Bretagna).

Di più serio impegno il secondo film, che presenta una Leslie Caron dotata di un buon registro drammatico, nella parte di una ragazza in attesa di un figlio, alle prese col pregiudizio di un ambiente sociale dal quale non sanno venirle che suggerimenti in direzione obbligata. L'argomento non è particolarmente originale, né gli sviluppi narrativi e la soluzione finale sfuggono alle regole più accreditate dell'intreccio romanzesco; ma il film vale per certe notazioni di ambiente, per l'analitica descrizione della pensioncina in cui si svolge l'azione, e delle persone che vi abitano, che richiama abbastanza direttamente quel nuovo tipo di realismo che con Reisz, Richardson e qualche altro sta cercando in qualche modo di rinnovare gl'invecchiati moduli a cui per troppo tempo è rimasta ancorata la cinematografia britannica. Forbes, che dopo essere stato attore passò alla regia con *Whistle down the Wind*, è al suo terzo film, e non sembra aver seguito finora un cammino rigoroso e coerente.

Senza voler fargli un credito eccessivo, si può tuttavia guardare a lui con un certo interesse sulla base di questo film, o meglio sulla base di certe suggestioni, di talune aperture che anche un film in complesso convenzionale riesce ad offrire.

Dime with a Halo di B. Sagal (U.S.A.).

Massiccia la partecipazione degli Stati Uniti: ben tre film, senza considerare i numerosi fuori concorso. *Dime with a Halo* (t. l. La moneta aureolata) è una produzione indipendente, ma non del tipo del « New american cinema » newyodkese, bensì di quel sottobosco cinematografico che alligna nella stessa Hollywood e dal quale è ben più raro che sortisca qualche grata sorpresa. Una l'avemmo a Venezia l'anno scorso: quel *The Time and the Touch* di Carlo J. Arconti (alias Benito Alazraki) impregnato di acri umori e di sconcertante anticonformismo. Ma non è il caso, stavolta, di questo *Dime with a Halo,* prodotto da Laslo Vadnay e Haus Wilhelm, e diretto da Boris Sagal (nomi del tutto inediti, almeno per noi), che è semplicemente un film commerciale di basso costo, girato esclusivamente in esterni, in una cittaduzza messicana al confine con gli Stati Uniti. È la storia di un gruppo di scugnizzi che, avendo vinto una forte somma alle corse dei cavalli e non potendo riscuotere la vincita perché minorenni, s'ingolfano in una serie di peripezie di tono ora buffo ora drammatico, ma in ogni caso abbastanza povere d'invenzioni e prive di costrutto.

Toys in the Attic di G. Roy Hill (U.S.A.).

Toys in the Attic (t. l. Regali in soffitta) di Georges Roy Hill è basato su un dramma di Lillian Hellman; una Hellman che sembra accentuare la sua propensione verso storie familiari torbide e grevi, ruotanti intorno a casi clinici di affetti esasperati e innaturali. Sempre più evidentemente influenzata da Tennessee Williams — dal quale mutua persino il gusto del dialogo morbido e allusivo, caricato di dense significazioni — la scrittrice costruisce una storia assai complessa e macchinosa, di cui il nucleo essenziale è l'affetto morboso di due sorelle (interpretate dalla eccellente Wendy Hiller e da una Geraldine Page tendente come al solito al compiacimento virtuosistico) per il più giovane fratello (un Dean Martin alquanto inferiore al suo standard consueto), tornato a casa dopo lunga assenza portandosi dietro una specie di moglie bambina. La vicenda è sovraccaricata di episodi romanzeschi che sfiorano il « giallo », deviando più volte l'attenzione dell'asse tematico centrale, e arriva a uno scioglimento frettoloso e ambiguo. La regia di Roy Hill segue il filo della costruzione teatrale con pedissequa fedeltà, contentandosi di movimentare di quando in quando l'azione e di richiedere agli

attori uno sforzo di orchestrazione, di stampo eminentemente teatrale, che in qualche punto consegue risultati apprezzabili.

Days of Wine and Roses di B. Edwards (U. S.A.).

All'impegno degli attori si affida pure, in misura cospicua, il terzo e più ambizioso dei film della selezione americana: *Days of Wine and Roses* (t. l. I giorni del vino e delle rose) diretto da Blake Edwards, che si è presentato fino all'ultimo momento come uno dei più seri candidati alla vittoria finale. È la storia di un alcoolizzato, che coinvolge nel suo vizio la moglie, e successivamente, quando è riuscito a guarire, tenta invano di recuperare alla vita normale la donna, divenuta ormai irrimediabilmente schiava delle sue viziose abitudini. Il film ha un inizio in chiave di commedia, scivola ben presto sul terreno di un romantico sentimentalismo, sembra percorrere le strade consuete della commedia americana di costume, con in più qualche osservazione non disprezzabile sulla « way of life » di una tipica famiglia piccolo-borghese. Con tali premesse, il motivo dell'adescamento operato dall'uomo nei confronti della moglie appare introdotto in modo troppo brusco; e ancora più ingiustificabile risulta il tono che da quel momento il regista conferisce alla narrazione, portandolo spesso a un diapason di esasperazione naturalistica. Altre volte il cinema americano ci ha offerto indagini minuziosamente analitiche del processo di degenerazione di un alcoolizzato; ma in opere come *The Lost Week-end* di Wilder, per esempio — che rimane ancora il prototipo più illustre in questo campo — allo spietato esame del caso clinico si accompagnava il tentativo di risalire, attarverso quello, alla scoperta del caso umano. Nel film di Edwards viceversa i due personaggi appaiono troppo sommariamente tratteggiati nelle loro implicazioni psicologiche, e il loro comportamento predisposto abbastanza meccanicamente ai fini di una dimostrazione concettuale, non senza virulente forzature tese a conseguire una magniloquente dimensione spettacolare.

Non si vuol negare tuttavia che *Days of Wine and Roses* sia un film inconsueto per la scelta tematica e la ricerca di un tono aspro e volutamente sgradevole. Taluni episodi — la prima iniziazione di Kerstin al bere, la ricaduta dei due coniugi, complice il letto, nel vizio da cui si erano temporaneamente allontanati — mostrano anche un talento registico che non ignora una efficace utilizzazione del linguaggio cinematografico. Ma nel suo complesso il film soffre di una impostazione equivoca — tra la denuncia di un fenomeno e il suo sfruttamento in senso spettacolare —, dei bruschi mutamenti di registro a cui si è accennato, e di una incapacità di sintesi

che conduce, nella parte finale, a frequenti cadute di tono, a lungaggini e dispersioni narrative. Jack Lemmon e Lee Remick danno vita ai loro personaggi con impegno e forza drammatica: più controllata e intensa l'attrice, mentre il Lemmon in più punti si abbandona alla ricerca di effetti esteriori. Tuttavia ci è sembrata accettabile la decisione della giuria, che ha assegnato all'uno e all'altra le due coppe per la migliore interpretazione.

Questa decisione ha deluso Alberto Sordi nelle sue legittime aspirazioni, legate alla presentazione di *Mafioso,* unico film italiano in concorso. In realtà, dopo il pieno successo ottenuto dal film, l'attore avrebbe giurato di avere la vittoria in tasca. Ma si sa come vanno le cose in seno alle giurie: due opere si contendono la vittoria, quelle stesse in cui gl'interpreti erano i migliori del mazzo. A *Mafioso* è andato il massimo premio, e per inevitabile legge di compensazione la coppa del miglior attore doveva prendere la via dell'America. D'altro canto *Mafioso* — opera considerevole nella filmografia di Alberto Lattuada, ma sulla quale non ripeteremo un giudizio critico già da altri formulato a suo tempo su queste pagine (v. « Bianco e Nero » n. 11, nov. 1962) — deve gran parte della sua riuscita alla presenza di un Sordi calibrato, affinato, umanissimo, per cui il riconoscimento dato al film coinvolge evidentemente anche il determinante apporto dell'interprete.

* * *

La Giuria dell'XI Festival Internazionale del cinema di San Sebastiano — composta da Nathan Golden (Stati Uniti, presidente), Georg M. Bartosch (Germania), Julio Coll e Felix Martialay (Spagna), Sergio Frosali (Italia), Lukas Heller (Gran Bretagna) e Edouard Molinaro (Francia) — ha assegnato i seguenti premi:

Gran concha de oro (per il miglior film): *Mafioso* di Alberto Lattuada (Italia);

Concha de Plata (a disposizione della Giuria): a Manuel Summers (Spagna), per la sensibilità dimostrata nella direzione di interpreti non professionisti;

Premio San Sebastian (per la migliore regia): Robert Enrico per *Au coeur de la vie* (Francia);

Premio San Sebastian (per la migliore interpretazione femminile): Lee Remick per *Days of Wine and Roses* (U.S.A.);

Premio San Sebastian (per la migliore interpretazione maschile): Jack Lemmon per *Days of Wine and Roses* (U.S.A.);

Concha de oro (per il miglior cortometraggio): *Le contrebasse* di Maurice Pasquel (Francia).

* * *

La Giuria della FIPRESCI (Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica), presieduta da Jacques Gommers, ha assegnato il premio a *Au coeur de la vie* di Robert Enrico (Francia).

* * *

La Giuria dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma), presieduta da Mons. Jean Bernard, ha assegnato il premio « ex aequo » a *Days of Wine and Roses* di Blake Edwards (U.S.A.) e a *Sonoyowa Wasurenai* di Kimisaburo Yoshimura (Giappone).

* * *

La Giuria della Federazione Spagnola dei Cineclub, presieduta da Luis Benitez de Lugo, ha assegnato il premio a *8 ½* di Federico Fellini (Italia), presentato fuori concorso.

I film di San Sebastiano

LOS INCONSTANTES — **s.** e **r.:** Rodolfo Kuhn - **f.:** Ignacio Souto - **scg.**: Federico Padilla - **int.:** Elsa Daniel, Gilda Lousek, Luis Medina Castro - Alberto Argibay, Virginia Lago, Héctor Pellegrini, Monica Sanz, Jorge Rivera Lopez - **p.:** Marcello Simonetti - **o.:** Argentina.

DEL ROSA AL AMARILLO - **s., sc., r.:** Manuel Summers - **f.:** Francisco Fraile - **m.:** Antonio Perez Olea - **int.:** Cristina Galbo, Pedro D. del Corral, Lina Onesti, José V. Cerrudo - **p.:** Francisco Lara per Impala Film e Eco Film - **o.:** Spagna.

AU COEUR DE LA VIE — **sc.** e **r.:** Robert Enrico - **s.:** basato su tre racconti di Ambrose Bierce - **f.:** Jean Boffety - **m.:** Henri Lande - **int.:** Pilow, Edwine Moatti, Stephane Fey, François e Eric Frankiel, Frédérique Ruchaud, Roger Jacquet, Anne Cornaly - **p.:** Franco-London Film - Sinfonia Film - Les Films du Centaure - **o.:** Francia.

SONOYAWA WASURENAI — **r.:** Kimisaburo Yoshimura - **s.:** Kosei Shirai e Tokuhei Wakao - **f.:** George O'Hara - **m.:** Ikuma Dan - **int.:** Ayako Wakao, Jiro Tamiya, Keizo Kawasaki, Rieko Sumi - **p.:** Masaichi Nagata - **o.:** Giappone.

DAS FEUERSCHIFF — **r.:** Ladislao Vajda - **s.:** basato su un racconto di Siegfried Lenz - **sc.:** Curt Siodmak - **f.:** Heinz Pehlke - **m.:** Peter Sandloff - **scg.:** J. Ott e W. Vierhaus - **int.:** James Robertson-Justice, Helmut Wildt, Dieter Borsche, Pinkas Braun, Michael Hinz, Georg Lahn, Gunther Mack, Simon Martin, Weiner Peters, Sieghaerdt Rupp - **p.:** Fono-Film - **o.:** Germania.

THE MOUSE ON THE MOON — **r.:** Richard Lester - **s.:** basato sul romanzo di Leonard Wibberley - **sc.:** Michael Pertwee - **f.** (Eastmancolor: Wilkie Cooper - **scg.:** John Howell - **int.:** Margaret Rutheford, Ron Moody, Bernard Cribbins, Terry-Thomas, June Ritchie, David Kossoff, Roddy McMillan, John Le Mesurier, Michael Trubshawe, John Phillips, Tom Aldredge, Peter Sallis - **p.:** Walter Shenson - **o.:** Gran Bretagna.

THE L-SHAPED ROOM — **sc.** e **r.:** Bryan Forbes - **s.:** dal romanzo di Lynne Reid Banks - **f.:** Douglas Slocombe - **scg.:** Ray Simm - **int.:** Leslie Caron,

Tom Bell, Cicely Courtneidge, Brock Peters, Emlyn Williams, Avis Bunnage, Kay Walsh, Verity Edmett - **p.:** Richard Attenborough per la Romulus - **o.:** Gran Bretagna.

DIME WITH A HALO — **r.:** Boris Sagal - **s.** e **sc.:** Laslo Vadnay e Hans Wilhelm - **f.:** Philip H. Lathrop - **m.:** Ronald Stein - **scg.:** Charles Myall - **int.:** Barbara Luna, Rafael Lopez, Roger Mobley, Paul Langton, Robert Carricart, Manuela Padilla, Larry Domasin, Tony Maxwell, Vito Scotti, Jay Adler, Theodore Newton - **p.:** Laslo Vadnay, Hans Wilhelm, Anthony Barr, Pat B. Rooney - **o.:** U.S.A.

TOYS IN THE ATTIC — **r.:** George Roy Hill - **s.:** basato sul dramma omonimo di Lillian Hellman - **sc.:** James Poe - **f.:** Joseph Biroc - **m.:** George Dunning - **scg.:** Cary O'Dell - **int.:** Dean Martin, Geraldine Page, Wendy Hiller, Ivette Mimieux, Gene Tierney - **p.:** Walter Mirisch - **o.:** U.S.A.

DAYS OF WINE AND ROSES — **r.:** Blake Edwards - **s.** e **sc.:** J. P. Miller - **f.:** Phil Lathrop - **m.:** Henry Mancini - **int.:** Jack Lemmon, Lee Remick, Charles Bickford, Jack Klugman - **p.:** Martin Manulis - **o.:** U.S.A.

MAFIOSO — **r.:** Alberto Lattuada.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati a pag. 54 del n. 11, novembre 1962.

(*a cura di* GUIDO CINCOTTI)

Note

Eisenstein in sei volumi

La casa editrice « Iskusstvo » di Mosca sta preparando la pubblicazione delle Opere di Sergej Mihailovic Eisenstein che, secondo il progetto, comprenderanno sei volumi. Abbiamo da tempo preso contatti con detta casa per pubblicarne la traduzione italiana. Il regista Sergej Jutkevič, redattore capo della raccolta, ce ne illustra con la presente nota il piano editoriale e le caratteristiche.

Il retaggio letterario del maggior regista cinematografico del nostro tempo, Sergej Eisenstein, è straordinariamente vasto e multilaterale. Attraverso di esso Eisenstein ci appare non soltanto un grande artista, ma anche un eminente teorico dell'arte, un critico acuto, un brillante pubblicista. Nei suoi manoscritti, di cui molti ancora ignoti al lettore, si riflesse un lavoro incessante del pensiero e del sentimento.

Soltanto la morte poté fermare questo lavoro. L'ultimo articolo di Eisenstein s'interrompe a metà di una frase ...

I sei volumi che pubblicheremo non sono che una parte dei suoi scritti geniali.

Gli articoli e gli studi che verranno inclusi nella nostra edizione si distribuiscono su un arco di un quarto di secolo. Sono la storia viva dell'arte cinematografica nel contesto della plurisecolare cultura umana. Gli interessi di Sergej Eisenstein erano quanto mai vari e vasti: abbracciavano, oltre al cinema, la musica, il teatro, la letteratura e la pittura. Egli scrutava con la profondità del vero studioso i lati più nascosti dell'attività artistica di contemporanei come Vladimir Majakovskij, Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerhold, Galina Ulanova, Charlie Chaplin e Pablo Picasso e di lontani predecessori quali Aleksandr Puškin, Johann Sebastian Bach, El Greco, Emilio Zola e tanti altri. Tutta questa multiformità della cultura creata dai geni dell'umanità veniva trasfusa da Sergej Eisenstein nella cinematografia, nell'arte più giovane e moderna, nell'arte dei grandi problemi sociali.

Il primo dei sei volumi potrebbe essere intitolato « Eisenstein su se stesso ». Gli articoli che vi sono raccolti formano un'autobiografia dell'artista destato dalla rivoluzione. Inoltre con questo volume si ha la prima pubblicazione completa delle memorie di Eisenstein.

Il secondo volume comprende articoli e saggi teorici che furono pubblicati in momenti diversi e un lungo trattato inedito « Sul montaggio ». Si tratta di uno degli scritti fondamentali di Eisenstein e richiese molti anni di lavoro.

Il terzo volume si compone dei saggi teorici scritti dal grande regista nei suoi ultimi anni di vita. Li caratterizza non soltanto una straordinaria larghezza di vedute sull'arte, ma anche una profonda attualità. Lavori quali « La natura non è indifferente », « Pathos », « Sul cinema stereoscopico » ed altri, che compariranno in questo volume, concernono l'avvenire della cinematografia e provano l'infondatezza delle tesi di quei critici occidentali che ritengono « invecchiate » e lontane dagli interessi del cinema d'oggi la teoria e la pratica di Eisenstein.

I saggi e gli studi critici di Eisenstein sulla storia del cinema, sul teatro ed altre arti, le sue lettere e gli scenari dei suoi film sono stati raccolti negli altri tre volumi.

L'edizione è arricchita da un apparato critico, da fotografie e inquadrature di film, da una filmografia e da disegni di Eisenstein.

Hanno curato la preparazione dell'edizione l'Istituto di Storia dell'Arte, l'Unione dei Cineasti e l'Archivio Centrale d'Arte e di Letteratura dell'URSS. Il nostro collettivo, del quale fanno parte sia vecchi colleghi che giovani studiosi di Eisenstein, è unito da un sentimento generale di entusiasmo.

Non sarà esagerato affermare che gli scritti di Eisenstein sono un retaggio inestimabile e un'arma acutissima nella lotta per una cultura artistica d'avanguardia.

SERGEJ JUTKEVIČ

Vitalità del film d'animazione

alle « Vèmes Journées Internationales » di Annecy

Le giornate internazionali del cinema d'animazione sono diventate, a partire dal 1963, annuali: anzi, molto probabilmente avremo ogni anno due rassegne internazionali, una in un paese dell'Europa occidentale l'altra in un paese dell'Europa orientale. Così ha deciso il Consiglio d'amministrazione dell'ASIFA, l'Associazione internazionale del film d'animazione, nella sua ultima riunione del febbraio scorso tenutasi a Oberhausen, e non possiamo che rallegrarcene. Infatti il cinema d'animazione ha preso in questi ultimi anni un tale sviluppo, così numerosi e interessanti sono apparsi i film prodotti da paesi d'ogni parte del mondo, che si sentiva la necessità e l'urgenza di riempire il vuoto biennale tra uno e l'altro festival di Annecy con altre rassegne meno frazionate nel tempo.

Il panorama che quest'anno Annecy ha offerto ha confermato la vitalità del cinema d'animazione, la varietà dei generi, i fermenti di rinnovamento contenutistico e formale che animano i giovani realizzatori, le ricerche e le sperimentazioni tecniche ed espressive, che fanno di questo settore della produzione cinematografica uno dei più vivi e interessanti. Non solo, ma il numero

ei paesi presenti con una o più opere ha largamente superato ogni più rosea aspettativa. Per la prima volta il Brasile, Cuba, la Danimarca, la Finlandia, l'Uruguay hanno partecipato a una rassegna internazionale di film d'animazione; e, anche se i film presentati non uscivano, tranne qualche raro caso, dalla fase sperimentale, tuttavia la loro presenza ha opportunamente allargato l'orizzonte del cinema d'animazione mondiale. Un discorso dettagliato dovrebbe toccare ogni singolo autore, ogni singola opera, e non è possibile tenerlo in questa sede. Ci limiteremo a segnalare le esperienze più interessanti o riuscite, catalogandole per nazione, per una più facile consultazione del lettore.

ARGENTINA. — *A parte il mediocre* La escoba de Lucinda, *un cenno particolare merita* La pared *di Jorge Martin, già visto a Tours. Il tema è l'incomunicabilità, rappresentata da un muro che ingrandisce a vista d'occhio opprimendo un omino, libero e felice. Il disegno è lineare, non privo di efficacia satirica, e risente della lezione di un Dunning, ma il film è in più d'un punto gustoso e il simbolismo felicemente si sposa con una narrazione realistica, di facile comprensione.*

BELGIO. — *Un non felice saggio di «cineplastica» ha offerto* Vibrations *di A. e G. Léonard, ove le influenze di McLaren e degli astrattisti si risolvono in una stanca ripetizione di formule, prive di una loro ragion d'essere, anche sul piano della tecnica.*

BRASILE. — *Anche nel caso di* Tùrbine *di Vaccarini e Lucchetti, si tratta di un esperimento astratto alla McLaren, inutile, sostanzialmente sterile.*

BULGARIA. — *Il cinema bulgaro, come la maggior parte delle cinematografie dell'Europa orientale, dimostra, anche nel settore dell'animazione, uno spiccato carattere didascalico, legato spesso a un racconto dalle cadenza infantili.* Silenzio *di Topouzanov, ad esempio, è un corretto film di educazione civica sulla necessità di rispettare la pace e la tranquillità altrui, raccontato con pupazzi di felice fattura, anche se privi di una effettiva caratterizzazione psicologica; laddove* Le oche di carta *di Topaldijkov, presentato come film per l'infanzia, si risolve in una piacevole, anche se alla lunga stucchevole, serie di evoluzioni diverse di alcune oche di carta.*

CANADÀ. — *Assenti McLaren e gli altri artisti canadesi più noti dell'animazione, il Canadà era quest'anno rappresentato da un solo film di Cioni Carpi, che l'anno scorso ci aveva piacevolmente sorpresi con* Chromogrammes. *Si tratta di* Le chat ici et la, *uno strano film pieno di intenzioni non realizzate, oscuro nella forma e nel contenuto, ove le ricerche astratte e le combinazioni di tecniche differenti mal si fondono in un discorso che vorrebbe essere al tempo stesso simbolico e drammatico.*

CECOSLOVACCHIA. — *Tra le nazioni più importanti, forse la più importante, nel campo dell'animazione, la Cecoslovacchia ha vinto quest'anno il gran premio con* Gallina Vogelbirdae *di Jiri Brdecka, il non dimenticato autore di* Attenzione guerra!, *e ha presentato una serie di film di primo piano.*

Gallina Vogelbirdae *è la storia fantastica di uno scolaro distratto e svogliato che disegna una strana gallina, picassiana, che si animerà e prenderà il volo dirigendosi verso la casa del prof. Vogelbird, ornitologo di fama mondiale. Costui la studierà interessato e la catalogherà come nuova specie di uccello, conquistandosi l'universale successo. Il disegno di Brdecka è ricco di spunti satirici, la narrazione piana e scorrevole sottintende sempre un giudizio, che a volte si fa severo, ironico. I personaggi hanno una loro chiara individuazione psicologica e attorno a essi il film si snoda, ricco di trovate comiche, verso la conclusione finale che è come un inno alla libertà e alla poesia: infatti lo scolaro svogliato darà vita a un nuovo, stranissimo, uccello, che lo trasporterà insieme alla sua fedele compagna nei liberi spazi del cielo. L'altro film di Brdecka è decisamente mediocre, chiaramente realizzato su commissione, un'allegoria neoclassica ben sintetizzata nel suo conformismo ideologico e formale dal titolo:* L'estro e la ragione.

Un nuovo autore, che è bene seguire, è Vaclav Bedrich, presente con tre opere, tra le quali L'ultimo colpo di pistola *e soprattutto* I 40 nonni *sono da ricordare. Il primo è una gustosa parodia del « western », il secondo una piacevole satira della vita coniugale, ambedue condotte con fine gusto grafico, anche se in parte prevedibili e non del tutto originali. Più impegnato in un tentativo, in gran parte riuscito, di cinema d'animazione drammatico è parso Zdenek Miler con* Il segno rosso, *chiara denuncia della guerra e della corsa agli armamenti. Miler narra la storia di un uomo che muore ucciso nell'atto di affiggere ai reticolati di una grande base militare un cartello con su scritto la parola « pace », attraverso immagini che il segno tormentato rende violentemente drammatiche; e riesce a fare un discorso pacifista senza retorica o inutili forzature.*

Ma il migliore film della selezione cecoslovacca è ancora una volta un film di Bretislav Pojar, a mio avviso il migliore dei giovani autori di Praga, il migliore degli allievi di Trnka. Il suo Romanza *è un apologo sull'incontinenza umana che narra le avventure di una ragazza che, per volere ottenere troppo (in questo caso amanti sempre più ricchi e generosi), si trova alla fine con un pugno di mosche in mano, avendo perduto anche il primitivo amante, il quale nel frattempo si è sposato e ha un figlio. Pojar sa creare atmosfere di profonda melanconia, nelle quali immerge i suoi personaggi dagli occhi grandi e dallo sguardo smarrito, simboli della nostra società dominata dalla paura. Anche se meno ispirato del* Leone e la canzone, *questo suo ultimo film si affianca al precedente* L'oratore *in un unico discorso che ha per oggetto la nostra vita quotidiana, ove i fatti e i personaggi di tutti i giorni sono trasfigurati in una superiore visione poetica, che riesce a coglierne l'essenza.*

CINA POPOLARE. — *Senza raggiungere lo stile figurativo di* Mamma, dove sei?, *presentato lo scorso anno, che trasferiva nel cinema la tradizione figurativa della pittura cinese antica conferendo al racconto un tono di lirica fantasia, i due film cinesi di quest'anno rientrano nel campo del cinema per l'infanzia, corretto, ma alquanto anonimo. Tuttavia il racconto è scorrevole, i colori vivaci e la fiaba trova spesso la giusta interpretazione visiva.*

CUBA. — *Nuova nel settore del cinema d'animazione, Cuba ha presentato tre film, due dei quali di piacevole umorismo, il terzo decisamente di rilievo: si tratta di* La cosa *di Harry Reale. Una cosa bianca e ovale è successivamente raccolta da un prete, da un militare, da uno scienziato, da un industriale, che invano cercano di utilizzarla per i loro bisogni; finalmente un bambino la raccoglie e la semina: da essa nascerà un albero che si copre di fiori. L'apologo è chiaro ed espresso sinteticamente in un disegno elementare, che ricorda Dunning e Bozzetto; le situazioni comiche si alternano in un ritmo narrativo di grande efficacia, che la semplicità del segno grafico mantiene rigoroso.*

DANIMARCA. — *Ottimo film didattico è apparso* Thousands of G, *di cui si sono visti ampi estratti. È una chiara spiegazione delle leggi di gravità e della forza centrifuga, che ben potrebbe sostituire una lezione di fisica per le scuole medie. Caotico e confuso, anche se originale per fattura e per combinazioni figurative,* Non mettete in disordine i miei cerchi *di Bent Barfod vuole essere una satira della moderna società, ma si risolve soprattutto in un tentativo non molto chiaro di cinema d'avanguardia.*

FINLANDIA. — *Cinema d'avanguardia è anche il film finlandese* Due galline *di Ruutsalo, ove l'influenza dell'astrattismo porta, in questo caso, a uno stile figurativo ingenuo e confuso.*

FRANCIA. — *Dell'ampia selezione francese, a parte* L'oeuf à la coque *dei giovani Andrieux e Brévent, che chiaramente si ispirano al mondo fantastico dei surrealisti e alla pittura di Dalì, e* Velodrame *del pittore Robert Lapoujade, ove sono evidenti le reminiscenze di certa pittura espressionista, ambedue degni di menzione, almeno sul piano della tecnica e delle ricerche espressive; le sole opere che meritano una segnalazione non frettolosa sono quelle di Walerian Borowczyk e di Alexandre Alexeieff. Borowczyk, che già ci aveva sorpreso con* Gli astronauti, *realizzato in collaborazione con Chris Marker, con* Monsieur Tête, *in collaborazione con Jan Lenica, e con* L'école, *era presente con* Le concerte de M. et M.me Kabal *e con* L'Encyclopédie de grand'maman (*vol. I*). *Il primo, uno dei migliori film visti ad Annecy, è uno scherzo macabro e grottesco sulla gelosia e l'invidia, recitato da due personaggi tratteggiati da Borowczyk con un vigore caricaturale d'eccezione: il signore e la signora Kabal. Il secondo è una prima serie di divagazioni su alcune parole di un possibile dizionario fantastico, cui l'uso sapiente ed originale di stampe e incisioni ottocentesche conferisce un sapore tra il melanconico e il satirico. Borowczyk riesce a caricare i suoi brevi film di un potere demolitore e di una forza demistificatrice unici, e sotto il suo sguardo impietoso uomini e cose assumono un aspetto nuovo e allarmente, costituiscono gli elementi per un discorso critico sulla società contemporanea.*

Le nez *di Alexandre Alexeieff e Claire Parker utilizza la tecnica raffinatissima e difficile dell'*écran à epingles, *che Alexeieff inventò una trentina d'anni fa e impiegò magistralmente già nella* Notte sul Monte Calvo *del 1933. Tratto dall'omonimo racconto di Gogol, di cui mantiene i motivi principali e la struttura narrativa,* Le nez *è un film ove non si sa se più ammirare la delicata e strabiliante abilità tecnica degli autori o la soffusa poesia e la struggente malin-*

conia di cui sono ricche le immagini. La fantasia e la tristezza, che sono caratteristiche dell'opera di Gogol, qui trovano l'equivalente visivo e il racconto si snoda senza contrasti o forzature drammatiche sulla traccia di un genuino lirismo.

GERMANIA OCCIDENTALE. — *Già presentati a Tours* I gnomi *e* La zizzania (*allora come opera di Boris Borreshalm, ora come opera di Wolfgang Urchs*), *non rimane che da segnalare* La pistola, *sempre di Urchs. È una allegoria pacifista, nella quale una grossa pistola a tamburo, ripresa sempre in primo piano, rappresenta la violenza e la guerra, e viene smontata pezzo a pezzo da due strani esseri piccolissimi, che rappresentano la saggezza. Urchs ha un disegno incisivo e polemico, e i suoi film rientrano in un discorso politico chiaramente antiborghese, che è possibile rintracciare in altre opere della Germania di Bonn, tra le quali i* Piccoli consigli per una vita felice *di Helmut Herbst, anch'esso presente ad Annecy.*

GERMANIA ORIENTALE. — *Nei film proiettati ad Annecy e in altri che ci è occorso di vedere, la Germania orientale pare preoccupata, in questo campo della produzione cinematografica, di fare sempre opera didascalica e morale, molto spesso in maniera troppo evidente e ingombrante. Talché i suoi film risultano sovente scolastici, piatti e privi di originalità. Solo* La gallina dai falsi pulcini *ci è sembrato nuovo, soprattutto per lo stile più libero e il disegno più moderno. In questo caso la favola morale si identifica con il racconto, e le immagini non paiono aggiunte forzatamente a un testo letterario precedente, ma vivono una loro vita autonoma.*

GIAPPONE. — *Lontani dalla nostra sensibilità, ellittici e sincopati nel disegno e nel ritmo narrativo, i due film di Yoji Kuri,* Giardino umano *e* Locus, *si impongono per la loro originalità e per la violenza di alcune immagini. Sono un'aspra critica di certi aspetti della società contemporanea, reiterata in una serie di disegni che si ripetono all'infinito, quasi a sottolineare la monotonia della vita e l'inutilità di una sua critica fattiva.*

GRAN BRETAGNA. — *Nell'ambito di un mestiere sicuro e di un cinema spettacolare impegnato,* Automania 2000 *di John Halas trova un posto non indegno. Si tratta di una gustosa satira della motorizzazione e della manìa odierna di possedere automobili sempre più grandi e lussuose, sì da giungere in breve tempo alla saturazione della circolazione stradale e alla paralisi totale di ogni movimento. Ben più personale* Divieto di sosta, *già visto a Tours, ove lo spirito satirico di George Dunning e quello caustico di Richard Williams si fondono per dar vita a un'opera di critica di costume tra le più vivaci ed originali di tutto il festival.*

ITALIA. — *Con* I due castelli *Bruno Bozzetto prosegue un suo cammino artistico che pare lontano da preoccupazioni legate all'attualità. Il suo brevissimo film è un racconto fantastico dell'assedio fallito di un castello da parte degli abitanti di un altro castello, narrato con un disegno, oserei dire, microscopico, essendo i personaggi poco più che puntini neri nel grande spazio*

bianco dello schermo vuoto. Lo stile è esemplare, e Bozzetto pare ormai avviato verso una essenzialità di tratto che lo porta a una chiarezza narrativa, che non induge in compiacimenti e in pause inutili: su questa strada il cammino può essere lungo e i risultati certamente meritevoli del più grande interesse.

JUGOSLAVIA. — *Interessante il lavoro di Vatroslav Mimica* Piccola cronaca *per la regia e la tecnica dell'animazione, anche se la sua opera più significativa rimane sempre* Dal fotografo, *e piacevoli i due film della serie dell'ispettore Maska,* Il diamante dello sceicco *di Radimiri e* Il cavallo rapito *di Vunak; decisamente notevole l'ultimo film di Dusan Vukotic* Il gioco. *È un apologo sulla violenza che ha per protagonisti due bambini, ripresi dal vero, e una serie di pupazzi disegnati da loro su grandi fogli di carta. I pupazzi si animano e partecipano al gioco dei bambini, in lotta fra di loro, fino alla catastrofe finale, con la distruzione dei disegni e il pianto inconsolabile dei bambini. Raramente la fusione tra le riprese dal vero e i disegni animati ha trovato un tono così giusto e una intima necessità espressiva. Vukotic passa dal racconto con personaggi reali al racconto con i disegni senza soluzione di continuità, integrando in un unico discorso figurativo la vicenda dei bambini e quella dei pupazzi, allargando così il significato dell'apologo a un generale giudizio sulla società. Penso che* Il gioco *sia finora la prova più matura dell'arte di Vukotic, in cui lo spirito arguto e la caricatura bonaria si compongono in un disegno di classica compostezza.*

OLANDA. — *Già visto a Tours,* Un motivo vagabondo, *realizzato da Max Keuris per la Società Philips, ha riconfermato le sue eccellenti qualità tecniche, che tuttavia esauriscono il suo interesse e la sua originalità.*

POLONIA. — *Di gran lunga più originale degli esperimenti astratteggianti di Kasimierz Urbanski, autore di* Igraszki *e di* Materia, *o dei tentativi surrealistici di Daniel Szczechura in* Litera, Labirynt *di Jan Lenica va giudicato come una delle opere più personali e artisticamente valide del festival di Annecy. Anche se del film abbiamo già fatto parola nel nostro servizio da Tours, è opportuno in questa sede ritornarci su per meglio chiarire la natura dell'arte di Lenica.* Labirynt *è la storia di un novello Icaro che atterra in una città deserta e ostile, abitata soltanto da strani esseri per metà uomini e per metà animali, e alla fine vuole riprendere la libertà ma viene ucciso proprio nel momento in cui sta per spiccare il volo. La tristezza della storia e il tono drammatico e al tempo stesso malinconico delle immagini conferiscono al film un potere di suggestione cui è difficile sottrarsi, accresciuto inoltre dall'uso originalissimo che vi si fa delle stampe ottocentesche e dal modo strano di colorarle. La poesia di Lenica è sottile, quasi impercettibile, il suo discorso personale, a volte non chiaramente decifrabile, ma sulla scia delle opere precedenti, da* Monsieur Tête *a* Janko il musicista, *questa sua ultima fatica testimonia l'impegno artistico dell'autore di inserirsi nella critica alla moderna società da un punto di vista personalissimo, ma non per questo meno valido.*

ROMANIA. — *Un corretto film per l'infanzia,* Il cardellino *di Julian Hermeneanu e Badea Artin, e un breve film di Jon Popescu-Gopo, presentato*

fuori concorso, Allò, *non permettono un discorso più ampio su una cinematografia che ha in Gopo il suo unico artista valido.*

STATI UNITI. — *Ci manca lo spazio per analizzare l'opera di Chuck Jones, o anche soltanto per parlare dei cinque film presentati ad Annecy in suo onore, quale membro della giuria internazionale. Ci basti dire che, nonostante le limitazioni che una produzione realizzata nell'ambito di una grande casa come la Warner Bros non può non imporre, il cinema di Jones è tra i più vivi e interessanti nel campo dell'animazione. La lezione del miglior Disney, del Disney dei cortometraggi di Paperino, ha prodotto nell'opera di Jones i frutti migliori. Il suo spirito caustico e la sua crudeltà hanno trovato in un disegno stilizzato e in un ritmo rapido e sincopato la più perfetta e completa espressione. Degli altri numerosi film americani, almeno un cenno meritano la* Sonata lapidaria *di Carmen d'Avino, per l'originalità del materiale utilizzato,* Il venditore di uva passa *di Frank Smith, sulla scia del miglior Pintoff, e* A ciascuno la sua torre d'avorio *di Colin Cantwell, originale esperimento condotto nell'ambito della Università di California. Ma i due migliori film presentati dagli Stati Uniti sono* The Critic *di Ernest Pintoff e soprattutto* The Hole *di John Hubley.*

The Critic *vuol essere una piacevole satira della presunzione di molta critica d'oggi, che trancia giudizi su opere che non comprende nemmeno. Il film è soggettivo : i protagonisti sono un uomo e una donna che non si vedono, che potrebbero essere due spettatori in platea. Sullo schermo passano strane figure commentate dalla voce dell'uomo, il critico, il quale dà loro dei significati che vengono immediatamente smentiti dalle immagini successive. Lontano dallo stile figurativo dei suoi film precedenti, dal* Violinista *all'*Intervista, *e forse privo di quel fascino, tra il poetico e il patetico, che quei film possedevano,* The Critic *mostra una nuovo Pintoff, più apertamente satirico, forse più immediato, ma altrettanto valido.*

The Hole, *che ha ottenuto l'Oscar per il cortometraggio, è a mio avviso il più perfetto esempio di cinema d'animazione realistico, ove i temi e i problemi della realtà contemporanea vengono affrontati con serietà ed espressi in uno stile figurativo che elude il compiacimento e la superficialità. Hubley narra un incidente in fondo a una miniera, servendosi di due personaggi, due minatori, uno bianco e l'altro negro, che discutono durante il lavoro su questioni piccole e grandi della loro vita, della vita di tutti gli uomini. La morte finale di un loro compagno concluderà tragicamente un dialogo a due, in cui si è parlato di giustizia sociale e di assicurazione contro l'infortunio, e poi di guerra atomica, di armamenti nucleari e della distruzione totale dell'umanità. Mai prima d'ora il cinema d'animazione aveva affrontato con pari intensità alcuni dei temi più scottanti della nostra società; mai prima d'ora il disegno animato (qui d'una bellezza espressiva che non è facile tradurre in parole) era riuscito a rappresentare senza enfasi e senza superficiale ironia una situazione umana così carica di dramma.*

SVIZZERA. — *Piacevole, anche se non originale, i* Cavalli imballati *di Nicolas Suba, che nel divertimento un po' fine a se stesso trova accenti di felice umorismo, sottolineati da un disegno elementare non privo di spunti nuovi.*

UNGHERIA. — *Oltre i due corretti film per l'infanzia* L'affanno del re che non esiste *di Imre Sinkovitis e* Desidera ciò che vuoi *di Joszef Nepp, una piacevole sorpresa è stato l'altro film di Nepp* Da domani. *È la storia di un uomo che rimanda sempre al giorno dopo la sua educazione fisica e che alla fine si decide a diventare un campione. Il film è ricco di trovate comiche e di un fine senso dell'umorismo, la narrazione e il disegno sono piacevolissimi e l'ironia traspare dietro ogni scena, dando al film un movimento di balletto.*

UNIONE SOVIETICA. — *Un cenno non fugace a* Storia di un delitto *di Fedor Khitrouk, che ha saputo mascherare l'intento dichiaratamente didascalico, di educazione civica, del film dietro un racconto agile e brillante, in cui il disegno s'ispira a moduli figurativi di derivazione occidentale. È una lezione di buona educazione impartita attraverso la narrazione delle tristi vicende in un pover'uomo ossessionato dai rumori di una grande casa, ove ognuno pensa a se stesso non curandosi dei vicini, il quale alla fine giungerà al delitto per porre termine al suo tormento. Il film non è certamente una grande cosa, ma dimostra che anche nel campo del cinema d'animazione, il disgelo, per lo meno formale, si è fatto sentire.*

URUGUAY. — *Ultimo in ordine alfabetico, l'Uruguay, con l'unico suo film in concorso, si è trovato anche tra gli ultimi in ordine artistico.* Creacion *di Eduardo Darino è infatti un'ennesima variazione di temi alla McLaren, senza l'estro e la poesia del grande canadese.*

Al termine di questa nostra rassegna, un tantino monotona, non rimane che sottolineare ancora una volta la vitalità del cinema d'animazione attuale. È tempo ormai di dedicare a questo settore della produzione cinematografica un'attenzione maggiore di quella che normalmente gli dedica la critica cinematografica italiana. È annunciata la prossima pubblicaizone di un numero speciale di Positif *dedicato interamente al cinema d'animazione mondiale, curato da Robert Benayoun, che da anni conduce una meritevole battaglia in favore di questo cinema. Forse sarà quella un'ottima occasione per fare il punto della situazione e per iniziare anche in Italia una critica seria e documentata su questo settore affascinante e ricco di sorprese del cinema di oggi.*

GIANNI RONDOLINO

I film di Annecy

ARGENTINA

LA PARED — **r., dis., an.:** Jorge Martin - **sc.:** J. Martin, Tito Vallaco, Nestor Paternostro - **scg.:** Alicia Garcia Rosende - **f.:** Tito Vallaco - **eff. sonori:** Carlos Molina - **ass. an.:** Jorge D. Frascara - **m.:** Wolfgang A. Mozart (Rondò del « Concerto in mi b magg. » K. 95) - **p.:** Jorge Martin, 1962.

LA ESCOBA DE LUCINDA — **r., sc., dis., scg., an., mo.:** Carlos Ochagavia - **m.:** Tito Ribero - **coll. art.:** Ana Maria Militich, Carlos Beltran Camacho, José Fernandez - **p.:** Panamarican Films, 1962.

BELGIO

VIBRATIONS — **r.** e **p.:** Albert e G. Léonard - **sc., dis., scg.:** Albert Léonard - **an.** e **mo.:** G. Léonard - **p.:** 1963.

BRASILE

TURBINE — **r.:** Bassano Vaccarini e Rubens F. Lucchetti - **m.:** Milton Rodrigues - **mo.:** Tony Myiasaka - **p.:** Centro Experimental de Cinema, Ribeirao Preto, 1962.

BULGARIA

TICHINA (t.l. **Silenzio**) — **r.:** Christo Topouzanov - **sc.:** Olga Kresteva - **dis.:** Ivan Bogdanov - **an.:** Asparoukh Panov e Konstantin Perounovski - **mo.:** Tzvetana Tritchkova - **m.:** Atanase Boyadjiev - **p.:** Film Bulgare, Studios di Sofia, 1963.

TCHERNOGLAVKO (t.l. **Le oche di carta**) — **r.** e **sc.:** Stephan Topaldjikov - **an.:** Asparoukh Panov, Konstantin Perounovski - **mo.:** Tzvetana Tritchkova - **m.:** Gueorgui Guenkov - **p.:** Film Bulgare, Studios di Sofia, 1963.

CANADA

LE CHAT ICI ET LA — **r., sc., dis., an., m.:** Cioni Carpi - **voce:** Pierre Resmin - **ass.:** Eve Rockert - **p.:** H. A. Gorman e Cioni Carpi, 1962.

CECOSLOVACCHIA

L'ULTIMO COLPO DI PISTOLA (t.l.) — **r., dis., an.:** Vaclav Bedrich - **sc.:** V. Bedrich e J. Varra - **scg.:** Vladimir Hlavaty - **m.:** Stepan Konicek - **p.:** Ceskoslovensky Film, 1963.

ROMANZA (t.l.) — **r., sc., mar., an.:** Bretislav Pojar - **f.:** Vladimir Malik - **an.:** Boris Masnik, Pavel Prochazka, Stanislava Prochazkova - **coll.:** Vitezslav Safracek, Jan Svarc, Emil Precek, Milena Novakova, Elemir Topicer, Josef Poricky, Helena Lebduskova, Zdenek Bumba - **m.:** William Bukovy - **p.:** Ceskoslovensky Film, 1963.

CTYRICET DEDECKU (t.l. **I quaranta nonni**) — **r.:** Vaclav Bedrich - **sc.:** J. Hostan - **an.:** V. Kudrnova, A. Bures, Z. Smetana, Z. Skripkova, B. Sejda, M. Klikar, V. Maresova - **m.:** Stepan Konicek - **f.:** Z. Haydova - **mo.:** A. Pudilova - **p.:** Ceskoslovensky Film, 1962.

RUDA STOPA (t.l. **Il segno rosso**) — **r.** e **sc.:** Zdenek Miler - **s.:** Viktor Fischel - **an.:** Bohumil Sejda e Jaroslav Doubrava - **f.:** Ivan Masnik - **mo.:** Maria Struchlikova - **m.:** Jan Bebrich - **p.:** Ceskoslovensky Film, 1963.

AZ JA BUDU VELKY (t.l. **Quando sarò grande**) — **r.:** Vaclav Bedrich - **sc.:** V. Bedrich e M. Slancova - **m.:** Vladimir Sramek - **scg.:** Adolf Born - **m.:** Hana Walchova - **p.:** Ceskoslovensky Film, 1963.

SPATNE NAMALOVANA SLEPICE (t.l. **Gallina Vogelbirdae**) — **r.** e **sc.:** Jiri Brdecka - **dis.:** Jaroslav Malar, Zdenek Seydl (per la gallina) - **an.:** Doubrava e Mozisova - **f.:** Ivan Masnik - **m.:** J. F. Fischer - **mo.:** Marta Tuchkilova - **p.:** Ceskoslovensky Film, 1963.

ROZUM A CIT (t.l. **L'estro e la ragione)** — **r.** e **sc.** : Jiri Brdecka - **dis.** : Zdenek Seydl - **coreogr.** : Ladislas Fialko - **m.** : Jan Bedrich e antiche musiche - **p.** : Cesckoslovensky Film, 1963.

CINA POPOLARE

LO SPIRITO DI GINSENG (t.l.) — **r.** : Wan Ku-Chan - **s.** e **sc.** : Chang Shih-Chieh - **m.** : Tuan Shih-Chun - **dis.** : Hu Chin-Ching - **an.** : Hu Chin-Ching, Chien Chia-Hsin, Chen Tsu-Wei, Ching Hsia-Yun - **f.** : Wam Shih-Jung - **p.** : China Film (Shanghai Animation Film Studio), 1962.

IL PIÙ CAPACE (t.l.) — **r.** : collettiva (studenti dell'Istituto) - **sc.** e **cons.** : Chang Sung-Lin - **scg.** : Han Pin - **m.** : Chang Tung - **f.** : Hsu Chun-Tien - **p.** : Studi d'animazione di Shanghai - Istituto Cinematografico di Shanghai, 1962.

CUBA

LA COSA — **r.**, **sc.**, **dis.** : Harry Reade - **m.** : Natalio Galan - **f.** : Jose Rodriguez, Adalberto Hernandez - **an.** : Hernan Henriquez - **son.** : Lucas de la Guardia - **p.** : Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematogràficos, 1963.

EL TIBURON Y LAS SARDINAS — **r.** e **sc.** : Jesus de Armas - **dis.** : Eduardo Munoz - **t.** e **canz.** : Carlos Puebla - **m.** : Jesus Ortega e Carlos Puebla - **f.** : Luis Garcia e Jose Rodriguez - **an.** : Hernan Henriquez e Jose Reyes - **p.** : Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematogràficos, 1963.

EL COW-BOY — **r.** e **sc.** : Jesus de Arma - **m.** : Enrique Ubieta, con il quartetto Voces Catinas e il cantante Bobby Jimenez - **dis.** : Eduardo Munoz, Tulio Raggi, Jesus de Arma - **an.** : Hernan Henriquez, Jose Reyes, Jorge Carruana - **f.** : Luis Garcia, Jose Rodriguez - **p.** : Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematogràficos, 1962.

DANIMARCA

THOUSANDS OF G (t.l. **Migliaia di g)** — **r.** e **mo.** : Ib Steinaa - **sc.**, **dis.**, **scg.** : Ib Steinaa e Arne Gustafsson - **comm.** : Alfa Leval - **an.** : Ib Steinaa e Walter Lehmann - **voce** : Dávid Hohnen - **coll.** : Paul Dupont e Annalise Andersen - **p.** : Nordisk Tegnefilm, 1962.

FORSTYRIKKE MINE CIRKLER (t.l. **Non mettete in disordine i miei cerchi)** — **r.**, **sc.**, **scg.** : Bent Barfod - **an.** e **dis.** : Jannick Hastrup - **f.** : Way Praegel - **m.** : Simon Woppel's trio - **p.** : Bent Barfod Films.

FINLANDIA

KAKSI KANAA (t.l. **Due galline)** — **r.**, **sc.**, **dis.**, **an.**, **mo.** : Eino Ruutsalo - **m.** : Otto Donner - **p.** : Eino Ruutsalo, 1962.

FRANCIA

L'OEUF À LA COQUE — **r.**, **sc.**, **dis.**, **an.**, **f.** : Marc Andrieux e Bernard Brévent - **m.** : M. Van Thienen - **p.** : Cinéma Nouveau, 1963.

VELODRAME — **r.**, **sc.**, **dis.**, **scg.**, **an.** : Robert Lapoujade - **m.** : Maurice Rosenmann - **mo.** : Catherine Biette - **ass. r.** : Catherine Biette - **p.** : Service de la recherche R.T.F., 1963.

LE CONCERTE DE Mr ET Mme KABAL — **r., sc., dis., an.:** Walerian Borowczyk - **m.:** Avenir de Monfred - **mo.:** Claude Blondel - **p.:** Cinéastes Associés (Jacques Forgeot), 1962.

LES NUAGES FOUS — **r., dis., an.:** Henri Lacam - **sc.:** Louis Chavance e Henri Lacam - **scg.:** G. Helbig e Louis Moles - **m.:** Philippe Carson - **p.:** Henri Lacam, 1962.

SIRÈNE — **r., sc., dis.:** Jean Hurtado - **an.:** Julien Pappé - **m.:** Jean Parmegiani - **p.:** Films de la Pleïade, 1963.

SOUVENIR D'EPINAL — **r.:** Jean Image - **sc.:** Gaston Chatelain - **dis.** e **scg.:** stampe di Epinal (Georgin) - **an.:** René Borg - **mo.:** Jacqueline Brachet - **m.:** batterie militari napoleoniche - **p.:** Films Jean Image, 1963.

L'IMPOSSIBLE GÈOMETRIE — **r., sc., t., dis., an., f., mo.:** Jean-Pierre Rhein - **p.:** Cinéma Nouveau, 1963.

L'ENCYCLOPEDIE DE GRAND'MAMAN (*Volume I*) — **r.** e **an.:** Walerian Borowczyk - **m.:** Avenir de Monfred - **mo.:** Claude Blondel - **ass.:** Daniel Pauquet - **p.:** Cinéastes Associés (Jacques Forgeot), 1963.

LE NEZ — **r.:** Alexandre Alexeieff e Claire Parker - **s.:** dal racconto omonimo di Gogol - **m.:** improvvisata da Hai Minh - **p.:** Cinéma Nouveau, 1963.

GERMANIA OCCIDENTALE

DIE PISTOLE — **r., sc., dis., an., mo.:** Wolfgang Urchs - **m.:** Hans Loeper - **ass.:** Detten Schleiermacher - **p.:** TC-Trickstudio Rudolf & Urchs OHG, 1963.

DIE GARTENZWERGE — **r., dis., scg., an.:** Wolfgang Urchs - **sc.** e **t.:** Boris Borresholm - **m.:** Hans Posegga - **mo.:** Boris Borresholm - **p.:** Lux-Film (Boris Borresholm), 1962.

KLEINE UNTERWEISUNG ZUM GLUCKLICHEN LEBEN — **r., sc., dis., an., mo.:** Helmut Herbst - **comm.:** Peter Ruhmkorf - **m.:** Bruno Lefeld Quartet - **voce:** Peter Roggisch - **ass. an.** e **mo.:** Lotte Schibli - **p.:** Cinegrafik, 1963.

DAS UNKRAUT — **r., dis., scg., an.:** Wolfgang Urchs - **mo.** e **comm.:** Boris Borresholm - **m.:** Wilhelm Killmayer - **coll.:** Emil Kroher - **p.:** Lux-Film (Wolfgang Urchs), 1962.

GERMANIA ORIENTALE

DES TEUFELS RUSS'SER GESELL — **r.** e **sc.:** Joerg d'Bomba - **an.:** O. G. Mueller, Klaus Noeske, Werner Krausse, Wolfgang Schiebel, Horst Philipp, Anita Maucksch, Robert Pfuetzner - **m.:** Jean Kurt Forest - **p.:** D.E.F.A., 1962.

ZUNDHOLZER — **r.:** Katia Georgi - **sc.:** Katia e Klaus Georgi - **adatt.:** Klaus Ruemmler - **an.:** Heinz Steinbach - **f.:** Manfred Schreyer - **mo.:** Lies Kuenzelmann - **m.:** Addy Kurth - **p.:** D.E.F.A., 1962.

DIE HENNE MIT DEN FALSCHEN HUHNCHEN — **r.:** Bruno J. Boettge - **sc.:** Nils Werner - **m.:** Günter Klein - **scg.:** Klaus Noeske - **an.:** Manfred Riemer - **mo.:** Anita Maucksch - **p.:** D.E.F.A., 1962.

DER BOOTSMAN AUF DER SCHOLLE — **r.**: Werner Krausse - **sc. e dia.**: Benno Pludra - **mar.**: Lilo Voretzsch-Linné - **scg.**: Walter Wallbaum - **an.**: Margitta Jaensch, Ina Rarisch, Werner Krausse - **f.**: Wolfgang Schiebel - **m.**: Gerd Schlotter - **mo.**: Anita Maucksch - **p.**: D.E.F.A., 1962.

HEINER UND SEINE HAHNCHEN — **r.**: Klaus Georgi - **s.**: da un racconto di Benno Pludra - **dis.**: Helmut Barkowsky, Klaus Georgi, Karl Seidel, Evelyn Köhler, Kathe Funke - **scg.**: Heinz Schulz - **f.**: Hans Schoene - **m.**: Horst Elsner - **mo.**: Anita Maucksch - **p.**: D.E.F.A., 1962.

GIAPPONE

NINGEN DOBUTSUEN (t.l. **Giardino umano**) — **r. e sc.**: Yoji Kuri - **f.**: Kiyoaki Ichijo - **m.**: Toro Takemitsu - **son.**: Junosuke Okuyama - **col.**: Tosmie Adachi - **p.**: Kuri Jikken Manga Kobo, 1962.

LOCUS — **r., an., mo.**: Yoji Kuri - **m.**: M. Yagi - **p.**: Kuri Jikken Manga Kobo, 1963.

GRAN BRETAGNA

AUTOMANIA 2000 — **r.**: John Halas - **s.**: da un'idea di Todor e Gyoryei - **sc.**: Joy Batchelor - **comm.**: Edward Bishop - **dis.**: Harold Whitaker - **scg.**: Tom Bailey - **an.**: Harold Whitaker - **m.**: Jock King - **p.**: Halas & Batchelor Cartoon Films, 1963.

THE EVER-CHANGING MOTOR CAR — **r.**: George Dunning e Alan Ball - **sc.**: Stan Hayward e Richard Williams - **m.**: Ron Goodwin - **dis.** (del prof. Fraud): Richard Williams - **an.**: Mike Stuart, Alan Ball, Bill Sewell, Tony Gearty, Jack Stokes, Dave Rich, Charlie Jenkins - **mo.**: Steve Cox - **f.**: John Williams - **p.**: T. V. Cartoons ltd., 1962.

ITALIA

I DUE CASTELLI — **r.**: Bruno Bozzetto - **sc., dis., scg., an.**: Bruno Bozzetto e Guido Manuli - **mo.**: Vittorio Pazzaglia - **m.**: registrata - **coll.**: Luciano Marzetti - **p.**: Bruno Bozzetto, Milano, 1962.

CANZONISSIMA — **r.**: Giulio Cingoli - **coll.**: Memo La Rocca, Giancarlo Carloni, Nicola Falcioni, Margherita Saccaro - **p.**: Studio Orti, 1962.

IL SIGNORE DI MEZZA ETÀ — **r.**: Giulio Cingoli - **coll.**: Memo La Rocca, Giancarlo Carloni, Nicola Falcioni, Margherita Saccaro - **p.**: Studio Orti, 1962.

JUGOSLAVIA

SEIKOV BRILJANT (t.l. **Il diamante dello sceicco**) — **r.**: Pavel Radimiri - **sc.**: Vladimir Tadej - **m.**: Miljenko Prohaska - **dis.**: Branislav Nemet - **scg.**: Bogdan Debenjak - **an.**: Vladimir Djural e Turido Paus - **p.**: Zagreb-Film, 1962.

OTETI KONJ (t.l. **Il cavallo rapito**) — **r. e sc.**: Dragutin Vunak - **dis. e an.**: Borivaj Dovnikovic - **scg.**: Pavao Stalter - **m.**: Aleksandar Bubanovic - **p.**: Zagreb-Film, 1962.

IGRA (t.l. **Il gioco**) — **r., sc., dis., an.**: Dusan Vukotic - **scg.**: Zvonimir Loncaric - **m.**: Tomislav Simovic - **p.**: Zagreb-Film, 1962.

MALA KRONIKA (t.l. **Piccola cronaca**) — **r.** : Vatroslav Mimica - **sc.** : Zvonimir Berkovic e Vatroslav Mimica - **dis.** : Aleksandar Marks - **scg.** : Mladen Pejakovic - **an.** : Vladimir Jutrisa - **m.** : Zivan Cvitkovic - **p.** : Zagreb-Film, 1962.

OLANDA

TRAVELLING TUNE (t.l. **Un motivo vagabondo**) — **r.** : Max Keuris - **sc. e mo.** : Joop Geesink - **an.** : Gunther Mandl - **m.** : André Popp - **son.** : Gérard Christenhuis - **p.** : Joop Geesink's Dollywood, 1962.

POLONIA

IGRASZKI (t.l. **Scherzi**) — **r., sc., dis., an., f.** : Kazimierz Urbanski - **m.** : A. Markowski - **p.** : Film Polski, 1962.

W 10 MINUT DOOKOLA SWIATA (t.l. **Il giro del mondo in 10 minuti**) — **r.** : Jan Kotowsky - **sc.** : Jan Kotowsky e Ryszard Brudzynski - **scg.** : R. Butenko - **an.** : M. Kielbaszczak - **m.** : P. Hertel - **p.** : Film Polski, 1962.

MATERIA (t.l. **Materia**) — **r.** : Kazimierz Urbanski - **m.** : A. Markowski - **p.** : Film Polski, 1963.

LABIRYNT (t.l. **Labirinto**) — **r., sc., dis., an.** : Jan Lenica - **f.** : Antoni Nurzynski - **m.** : Wlodziemierz Kotonski - **p.** : Film Polski, 1962.

KROL MIDAS (t.l. **Il re Mida**) — **r.** : L. Dembinski - **sc.** : R. Brudzynski - **m.** : K. Penderecki - **scg.** : A. Kilian - **a.r.** : L. Kronyck - **p.** : Film Polski, 1962.

OCZEKIWANIE (t.l. **L'attesa**) — **r.** e **sc.** : Witold Giersz e Ludwig Perski - **an.** : Witold Giersz - **m.** : Z. Rudzinski - **p.** : Film Polski, 1962.

LITERA (t.l. **La lettera**) — **r., sc., dis., scg.** : Daniel Szczechura - **an.** : S. Sliskowski - **m.** : W. Kotonski - **p.** : Film Polski, 1962.

ROMANIA

STIGLETELE (t.l. **Il cardellino**) — **r.** : Julian Hermeneanu e Badea Artin - **sc.** : Badea Artin - **s.** : da un racconto di Mihail Sadoveanu - **comm.** : Mihail Sadoveanu - **voce** : Antoniu Costache - **dis.** : Badea Artin - **scg.** : Laurentin Sirbu - **an.** : Crasmalem Constantin e Edouard Fasu - **m.** : Wilhelm Berger - **m.** : Maria Chise - **p.** : Romfilm, 1963.

ALLO — **r.** : Jon Popescu-Gopo - **p.** : Studio di Bucarest, 1963.

STATI UNITI

BEEP PREPARED (Il coyote astronauta) — **r.** : Chuck Jones - **sc.** : John Dunne Chuck Jones - **an.** : Bob Bransford, Tom Ray, Ken Harris, Richard Thompson - **m.** : Milt Franklyn - **voce** : Mel Blanc - **p.** : Warner Bros, 1961.

STONE SONATA — **r., dis., an., mo., f.** : Carmen d'Avino - **m.** : Leonard Popkin - **p.** : Independent Film, 1962.

THE RAISIN SALESMAN — **r.** : Frank Smith - **sc.** : Bernard Gruver e Sterling Sturtevant - **dis.** : Bernard Gruver, Sterling Sturtevant, Dean Spille - **scg e col.** : Dean Spille - **an.** : Rudy Zamora, Frank Smith, Bror Lansing - **m.** : Jeff Alexander - **f.** : Allen Childs - **mo.** : Hug Kelley - **dir. p.** : Adrian Woolery - **sup. p.** : Mary Cain, Irene Wyman, Bill Melendez - **p.** : Plavhouse Pictures, 1963.

A SHEEP IN THE DEEP (Nessuna pecora per i lupi) — r.: Chuck Jones - **scg.:** Philip Deguard e William Butler - **an.:** Tom Ray, Richard Thompson, Ken Harris, Bob Bransford - **mo.:** Treg Brown - **m.:** Milt Franklyn - **voce:** Mel Blanc - **p.:** Warner Bros, 1961.

THE CRITIC — r.: Ernest Pintoff - **sc.** e **t.:** Mel Brooks - **dis.** e **an.:** Bob Heath - **mo.:** Harry Chang - **m.:** Johann Sebastian Bach - **p.:** Pintoff-Crossbow Prod. Inc., 1963.

THE HOLE — r.: John Hubley - **sc.:** John e Faith Hubley - **an.:** Gary Mooney e Bill Little John - **voci:** Dizzy Gillespie e George Mathews - **p.:** Stpryboard Productions, 1962.

THREE VIEWS FROM AN IVORY TOWER (A ciascuno la sua torre d'avorio) — r., sc., dis., an., t., voce, mo.: Colin Cantwell - **m.:** Gerrit Bratt - **f.:** Dan Mc Laughlin e Colin Cantwell - **m.:** Sue Bass, Ward Beck, Dean Immell trio - **p.:** Studio d'animazione dell'Università di California, 1963.

A BELL FOR PHILADELPHIA — r.: Bob Kuwahara - **sc.:** Larz Bourne e Tom Morrison - **an.:** Cosmo Anzilotti - **scg.:** Bill Focht e John Zago - **m.:** Phil Scheib - **voce:** John Myhers - **f.:** Joe Rasinski - **mo.:** George Mc Avoy - **dir. p.:** Bill Weiss - **p.:** Terrytoons (C.B.S.), 1963.

MATHEMATICAL PEEP SHOWS (Sguardi alla matematica) — r.: Charles e Ray Eames - **sc.:** Charles Eames - **dis.** e **an.:** Glen Feck - **voci:** Charles Eames e Victor Perrin - **m.:** Elmer Berstein - **coll.:** Robert Hostick - **p.:** Charles e Ray Eames, 1962.

ENVELOPE JIVE — r.: Morton e Millie Goldsholl - **sc.:** Millie Goldsholl - **m.:** Marty Rubenstein - **voci:** Larry Janiak, Frau Ryan, Wayne Boyer - **a. r.:** Larry Janiak e Wayne Boyer - **an.** e **mo.:** Wayne Boyer - **p.:** Lorton Goldsholl Design Associales Inc., 1962.

THE DRAGON'S TEARS — r., dis., an., mo.: John Korty - **s.:** da una leggenda popolare giapponese - **m.:** Teijo Ito - **voce:** Robert Morse - **p.:** Contemporary Films, 1962.

HORSE OVER TEA KETTLE — r., s., dis., an., mo., son.: Robert Breer - **p.:** Robert Breer, 1962.

I WAS A TEENAGED THUMB (Tom Pouce) — r.: Chuck Jones e Maurice Noble - **sc.:** John Dunn e Chuck Jones - **an.:** Bob Bransford, Tom Ray, Ken Harris, Richard Thompson - **scg.:** Philip Deguard - **mo.:** Treg Brown - **m.:** Bill Lava - **voci:** Mal Blan, Richard Peel, Julie Bennett, Ben Frommer - **p.:** Warner Bros, 1963.

LICKETY SPLAT (Beep-Beep dinamitardo) — r.: Chuck Jones - **scg.:** Philip Deguard e Bob Singer - **an.:** Richard Thompson, Bob Bransford, Tom Ray, Ken Harris - **m.:** Milt Franklyn - **voce:** Mel Blanc - **mo.:** Treg Brown - **p.:** Warner Bros, 1961.

NOW HEART THIS (Ascoltate questo!) — r.: Chuck Jones e Maurice Noble - **sc.:** Chuck Jones e John Dunn - **an.:** Ben Washam e Bob Bransford - **scg.:** Philip Deguard - **m.:** Bill Lava - **eff. son.:** Treg Brown - **p.:** Warner Bros, 1963.

SVIZZERA

CHEVAUX EMBALLÉS — r., dis., scg., an., mo., son.: Nicolas Suba - **m.:** Pierre Métral - **coll.:** Janine Suba - **p.:** Nicolas Suba, 1963.

UNGHERIA

HOLNAPTOL KEZDVE (t.l. **Da domani**) — **r., sc., an.:** Jozsef Nepp - **dis.:** Magda Vasarhelyi, Maria Erdelyi, Agnes Csiszer, Zsuzsa Kocsis - **mo.:** Janos Czipaner - **voce:** Viktor Betin - **p.:** Pannonia Filmstudios, 1963.

SOSEMVOLT KIRALY BANATA (t.l. **L'affanno del re che non esiste**) — **r.:** Imre Sinkovits - **sc.:** Istvan Imre, da un racconto di Ferenc Mora - **f.:** Laslo Javorszky - **scg.:** Bela Magyarkuti - **m.:** Emil Petrovics - **mar.:** Otto Foky - **son.:** Miklos Czaszar - **mo.:** Janos Czipauer - **coll.:** Antal Lambring, Mihaly Marta; Jorzsef Halagyik - **p.** Pannonia Filmstudios, 1963.

OCSIES A VARAZSLO (t.l. **Desidera ciò che vuoi**) — **r.:** Joszef Nepp - **sc.:** Gyorgy Kovasznai - **dis.:** Magda Vasarhelyi, Maria Erdelyi, Zsuzsa Kocsis, Agnes Csiszer - **m.:** Matyas Kovacs - **p.:** Pannonia Filmstudios, 1962.

UNIONE SOVIETICA

STORIA DI UN DELITTO (t.l.) — **r.:** Fedor Khitrouk - **sc.:** M. Volpin e L. Fenatorova - **dis.:** S. Alimov - **an.:** I. Volskaik, Z. Maslova, M. Motrouk, A. Petrov, V. Morozov, L. Noffirev, R. Ovivian, G. Sokolski - **f.:** B. Krotov, G. Martiniuk, Kouritfina - **scg.:** G. Nevzorova, N. Bogonolova, G. Barinova - **a. r.:** G. Brodskaia, M. Roussanova - **m.:** A. Babaev - **son.:** P. Frolov - **voce:** Z. Guerdt - **p.:** Cinematografia Sovietica, 1962.

CHI HA FATTO MIAU? (t.l.) — **r.:** Vladimir Degtiarev - **sc.:** V. Souteev - **dis.:** V. Danitevic e A. Turina - **scg.** e **mar.:** P. Goussev, F. Oleinikov, G. Lubinski, V. Kalachnikova, P. Gouzova - **an.:** P. Petrov, V. Pouzanov, S. Chilobreev, L. Zdanov - **f.:** M. Kamenetski e T. Bounimovitch - **m.:** S. Kats - **son.:** G. Martiniuk - **mo.:** V. Gokke - **dir. p.:** N. Bitman - **voci:** P. Zelenaia, I. Khjanovski, A. Baranov, A. Kelberer, T. Sapojnikova - **p.:** Cinematografia sovietica, 1962.

OTTO NEL COSMO (t.l.) — **r.:** Elbert Touganov - **p.:** Cinematografia Sovietica, 1962.

URUGUAY

CREACION — **r., dis., an.:** Eduardo Darino - **sc.:** Biblia de Nacar Colunga - **mo.:** Eduardo Darino e Ermes Fierro - **ass. tec.:** Alfonso Bothner - **p.:** Producciones Cinematogràficas Uruguayas, 1962.

(*a cura di* GIANNI RONDOLINO)

I film

Gli ultimi

R.: Vito Pandolfi - *s.*: David Maria Turoldo - *sc.*: V. Pandolfi, D. M. Turoldo e Mario Casamassima - *f.*: Armando Nannuzzi - *coord. m.*: Carlo Rustichelli - *mo.*: Jolanda Benvenuti - *scg.*: Bruno Vinaello, Gino Persello - *int.*: il piccolo Adelfo Galli di Nomadelfia e la gente del Friuli - *p.*: Le Grazie Film - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Globe.

Quanti hanno già scritto degli *Ultimi* hanno tenuto a mettere in risalto i caratteri autobiografici del racconto, basato sul soggetto dello scrittore, drammaturgo, poeta, Padre Davide Maria Turoldo. Sarebbe però contrario alla verità non sottolineare quanto di autobiografico, rispetto al regista Pandolfi, si ravvisa nello stesso film. Anche il Pandolfi ha conosciuto una fanciullezza difficile e amara. E il piccolo e mite protagonista del film, da lui diretto, se ripete i caratteri dei contadini del Friuli, donde il Turoldo proviene, costretti ad affrontare una esistenza oltremodo misera in una terra avara — « ultimi » a resistere in condizioni impossibili — ha anche il ritratto, non importa se rustico o cittadino, del regista; il quale proviene, come è ben noto, dalla regìa teatrale (rimane per me indimenticabile la sua « Opera dello straccione », data quasi alla vigilia del fatidico 25 luglio) ed è anche erudito storico dello spettacolo.

Così che accanto a un elegiaco « paesaggio dell'anima » dell'autore del soggetto, col suo passato di angosce e di privazioni, di tenacia e di sopportazione, in un quadro che non evita lirismo e pateticità, sta con pari incombenza una malinconia che appartiene anche, in maniera determinante, alla infanzia del regista: come a molti di coloro che hanno vissuto la loro adolescenza tra le due guerre.

Ma v'è, in più, nel film di Turoldo-Pandolfi, una eco di situazioni sociali e umane, con precisi riferimenti alla realtà, e che obbligano ad una nuova, e costruttiva, visione del futuro. Si sente, nella solitudine dei protagonisti, la mancanza di quel che può diventare ricchezza anche per un paese ingrato: la solidarietà sociale.

La cultura « storica » del Pandolfi si manifesta subito nelle prime inquadrature: infatti *Gli ultimi* si apre coi bagliori di roghi campestri, come Piscator aveva iniziato il suo unico film, *I pescatori,* girato in Russia nel 1931, con lampi all'orizzonte di fuochi di distruzione. Qui il paesaggio aspro, tutt'altro che invitante all'amore senza riserve — tanto che Checo, il povero ragazzino, protagonista, è tentato di

andarsene per raggiungere Venezia e studiarvi pittura — si identifica con un piccolo comune dell'udinese, Coderno di Sodegliano. I contadini vivono di stenti e sono costretti ad emigrare. La famiglia di Checo è di quelle che non vogliono arrendersi: ma a quale duro prezzo! Non si mangia che polenta, ed anche il « taglio » con la cordicella diventa un rito; talvolta, per sopravvivere, bisogna privarsi delle bestie della stalla. Checo sente tutto il peso della vita difficile, opprimente, che anche lui, fanciullo, è costretto a vivere; tanto più triste in quanto, anziché trovare forza nella solidarietà dei coetanei, si sente invece avvilito e ostacolato. I suoi compagni gli hanno messo il nome di Spaventapasseri, come il fantoccio che stà nei campi per tener lontani dal seminato gli uccelli: e Checo subisce le loro beffe fino al momento in cui non decide, prima, di fuggire, poi di restare, ma distruggendo quel segno della sua infelicità e della sua debolezza, lo Spaventapasseri, per lavorare accanto al padre come un vero uomo, e tentare di capovolgere anche col suo sostegno, con la sua presenza, la fortuna avversa.

Non v'è, negli *Ultimi,* un vero e compiuto traliccio di carattere drammatico: vive piuttosto di atmosfere. Cerca parsimoniosamente di portarsi all'epoca degli anni trenta, ma esprimendo meglio l'arcano sentimento del paesaggio e della famiglia, che non dell'intero quadro sociale di allora. La contemplazione delle cose, tramite Checo, si sente soggettiva e gentile, quale si può immaginare in un contadinello puro e angelico, così come Turoldo l'ha vissuto e ideato. Il film risulta scarno, sofferto, volutamente grigio, a momenti, se si vuole, anche lugubre, come talora appare la vena del Pandolfi, quale si è manifestata in certe regìe teatrali: ma ha una sua poesia che nasce proprio dal patimento, e una autenticità che prende le mosse da un meditato realismo, esterno ed interno. I ritmi sono gravi e severi, la fotografia scabra e incupita. Tutto sa di ramo secco, di sasso, di cielo coperto. Nel film non brilla, a tratti, che un sorriso triste, quello del piccolo Checo, il cui ruolo è sostenuto da un patito biondino di Nomadelfia, mentre gli altri personaggi sono autentici contadini friuliani, chiamati a impersonare se stessi.

Checco, vicino al padre chiuso, dispotico — è la miseria che lo rende quasi incomprensivo ed egoista — vuol rappresentare indubbiamente qualcosa di più che il tormento di una infanzia disagiata: è esempio di speranza nella vita, nonostante ogni avversità, e di amore religioso per il creato. La vita del villaggio è resa negli interni delle povere abitazioni e della scuola, nei giuochi dei ragazzi, nei passatempi all'aperto. In casa, anche il pasto ridotto al minimo, anche gli sguardi muti che commentano l'oggi e si chiedono del domani, anche la morte che addolora, ma che talvolta persino rafforza, unisce, e decide, alludono sommessamente a una condizione di estrema gravità, come era nelle intenzioni del soggettista, e comunque a una possibilità di salvezza: che viene comunicata anche se il finale stemperato, insufficientemente drammatizzato, implica la continuazione di un discorso, che peraltro è nelle intenzioni del Turoldo e del Pandolfi di continuare. Infatti il piano del lavoro prevede non un solo film, ma una trilogia, dalle cui prima (non realizzata) e seconda parte (*Gli ultimi*) si ascenda gradualmente — come tra le pene dell'esistenza — verso un domani migliore.

MARIO VERDONE

I documentari

Anche fra i film industriali i film d'autore

La Rassegna Nazionale del Film Industriale, che si è tenuta per la quarta volta scegliendo a sua sede 1963 (lo fa a rotazione, mutando città ogni anno) Salerno, può a tutta prima dar l'impressione di rivolgersi ad una cerchia ristretta di specialisti: tecnici dell'industria, funzionari di uffici studi, pubblicitari, e via dicendo. È la sorte di ogni tipo di cinematografia specializzata, considerata ancora, da noi, cinema « minore » a cui ci si può dedicare per trarne profitto « alimentare » o per far pratica di cinema. Di opere nate così, all'insegna della fretta, del non impegno e del girare con la mano sinistra anche Salerno ne ha dovuta ospitare più d'una, ma nel complesso si può dire che di stagione in stagione il film industriale attiri registi che ne comprendono le ragioni e vi si dedicano con serietà e ambizione. È il caso, per fare alcuni nomi relativi alla rassegna di quest'anno, di Valentino Orsini e di Emilio Marsili, di Virgilio Sabel e di Enzo Trovatelli, di Oliviero Sandrini e di Ugo Gregoretti. In Gran Bretagna, non dimentichiamolo, una intera cinematografia è nata dalla scuola del documentario, in parte basata su film industriali; negli Stati Uniti, un regista come Flaherty ha realizzato tutta la vita film nati, in misura diversa, da esigenze di divulgazione industriale.

Bisogna, è chiaro, intendersi sul termine. Anche se il film industriale può indirettamente diventare un utile strumento pubblicitario, esso non nasce da esigenze reclamastiche né se le deve proporre: esso cerca piuttosto di documentare le caratteristiche d'un determinato processo produttivo o di spiegare una certa innovazione tecnica o di illustrare una particolare realizzazione. Il regolamento della rassegna, molto opportunamente, non mescolava il tutto, aiutando con una fin troppo minuziosa distinzione di categorie a inquadrare ogni pellicola nella precisa funzione, rispetto al pubblico, che si era proposta: ci sono infatti i film destinati al grande pubblico, di impianto divulgativo e spettacolare, come quelli rivolti, al contrario, con un linguaggio asciutto e anche arido, a spettatori già edotti della materia. Questo genere di cinema, comunque, è in Italia ancora in fase di ricerca, e ciò spiega contraddizioni, errori, ambizioni sbagliate. Ciò spiega, anche, la differente misura di metraggio e quindi di respiro narrativo, che denuncia come la formula sia ancora in

via di sperimentazione: è comprensibile, infatti, la durata media dei dieci minuti, che tende a collocare la pellicola fra i documentari da proiettare nelle pubbliche sale come normale complemento di programma; è comprensibile la durata fiume di un'ora, che tende, per converso, a costituire spettacolo a sè; meno riesce comprensibile, per documentari spettacolari, che cercano lo spettatore — quindi — dei normali cinematografi, la durata ibrida di mezz'ora-quaranta minuti, com'è accaduto per larga parte dei film ammessi a concorso. (E inoltre si verifica la difficoltà per un documentarista italiano, abituato dalle ferree leggi produttive alla misura brevissima dei dieci minuti, che spesso sono anche meno, a stendersi su un respiro più ampio, come accade invece regolarmente per i documentari stranieri). Come si è rilevato unanimemente nel comunicato della giuria, il livello medio è stato, in ogni caso, assai buono, indicando come il periodo strettamente pionieristico sia pressocché finito ed anzi, per alcuni gruppi e per alcuni registi, già da un pezzo gettato alle spalle.

I cinque documentari posti in cima alla graduatoria, e da considerarsi premiati in blocco, sono indicativi di cinque modi di intendere il film industriale, modi fra cui si potrà anche enucleare, domani, una strada precisa del genere in Italia. Poco da dire su *Il pianeta acciaio* di Emilio Marsili, di cui già si è parlato su queste pagine in occasione della sua presentazione a Venezia. È un « canto sull'acciaio », dove la materia piegata dall'uomo acquista una sua vita autonoma, di personaggio; pellicola che rischia a volte la compiacenza figurativa, ma che non mi sembra scada a lambiccato formalismo, posto che, pur nello stile fantasticante scelto, resta sempre alla base la valorizzazione dello sforzo e della creatività dell'uomo. Prodotto da una industria del gruppo IRI, la Italsider, *Il pianeta acciaio*, con le sue immagini streganti, mostra quanto « spettacolo » si possa creare anche con un documentario specializzato. Il commento è di Dino Buzzati, il soggetto di Luciano Emmer, la fotografia in cinemascope e a colori di U. Marelli e Mario Volpi (un direttore di fotografia fra i migliori di questo campo, in cui ha lavorato anche con Ivens): nomi che mettono già in evidenza il livello produttivo di alta qualità dei film Italsider. La quale società ha tentato con interessanti risultati anche un esperimento sul piano dei contenuti: mi riferisco a *Film-Relazione 1961* di Valentino Orsini (il regista, con i fratelli Taviani, del film *Un uomo da bruciare*), anch'esso fotografato a colori da Mario Volpi, che costituisce la « visualizzazione », se così ci si può esprimere, del bilancio di esercizio 1961 della società produttrice. Prendendo lo spunto dalla riunione degli azionisti e dalla relazione dell'amministratore, il film, di quaranta minuti, allinea cifre e poi le documenta, riuscendo a dare sia il quadro delle realizzazioni compiute sia il senso dell'apporto indispensabile dei lavoratori dell'azienda. Tre quarti d'ora dura (ma in questo come nel precedente caso gli autori non hanno « stiracchiato » la materia, raggiungendo una giusta misura narrativa) *Latina: dall'uranio all'energia elettrica* che Virgilio Sabel ed Enzo Trovatelli hanno dedicato alla costruzione della nuova centrale termonucleare dell'ENI; Sabel e Trovatelli, in cinemascope e a colori, hanno creato un'atmosfera da autentica fantascienza, rendendo la realtà di viva attrazione

spettacolare: le difficoltà della costruzione, i rischi mortali del maneggiare l'uranio, la tecnica dei vari accorgimenti protettivi del personale, le immense possibilità che la scienza apre con siffatte centrali sono certo capaci di interessare un vasto pubblico, e non sarebbe male se l'Istituto Luce, produttore del film, ne organizzasse la visione per gli alunni delle nostre scuole. *Po: forza 50.000* è un ampio documentario, anch'esso in cinemascope e a colori, di Oliviero Sandrini sulla costruzione dell'impianto dell'Isola Serafica, che sfrutta le acque del Po per produrre energia elettrica. I pregi del film stanno nell'aver saputo impiantare, su una base documentaria, un vero racconto, dove gli operai si staccano dall'anonimato della massa e diventano, col loro lavoro, la loro fatica, il loro impegno, i protagonisti della costruzione della diga. Gli incontri fra loro e la gente del Po (quel contrasto fra il breve riposo degli operai lungo il fiume e la gente che va a far festa in una « balera » popolare), i brevi dialoghi in dialetto, i primi piani dei loro volti hanno un bel timbro di onesta simpatia. Sandrini, che ha fatto un lungo apprendistato al cinema, mostra di saper raccontare e di superare i limiti del puro documentario su commissione: si sente la scuola di Olmi, ed Olmi infatti, cioè la 22 dicembre, è il produttore della pellicola. Un'altra diga è al centro di *Dez Project* di Carlo Audisio, quella costruita nell'Iran da un gruppo di imprese italiane; il film è onestamente espositivo e raggiunge il suo scopo, pur senza grandi voli: ma il finale, con la visita dello Scià, è inutilmente e fastidiosamente laudativo, fuori dei compiti informativi del documentario. Se quelli di Sabel, di Marsili, di Orsini, sono nomi di registi che occasionalmente hanno volto il loro impegno a questo settore, alcuni nomi sono emersi negli ultimi anni proprio grazie al film industriale per cui dimostrano una specifica inclinazione. Ermanno Olmi è il più illustre di tutti, ed anche nei suoi film a soggetto ha mostrato sinora di non discostarsi da una certa sorgente di ispirazione. Nella rassegna salernitana si è apprezzato Dore Modesti che in *Un nuovo porto per l'Europa* ha mostrato come si possa rendere piacevole e avvincente anche una pellicola di stretta informazione tecnica che, nel caso, spiega con molta chiarezza espositiva l'impiego di una nuova tecnica di scavo sottomarino usata in Italia per la costruzione del porto-petroli di Genova-Pegli. Di Dore Modesti è anche un numero speciale della « Settimana Incom » sulla *Calabria* che, con tecnica quasi televisiva (svelte interviste dirette ecc.), illustra la trasformazione industriale d'una delle nostre regioni agricole del Mezzogiorno. Un tema analogo è sviluppato, con maggiore ampiezza, da Giovanni Paolucci in *Acciaio tra gli ulivi,* un documentario sulla nascita del tubificio di Taranto che molto opportunamente accompagna alla illustrazione delle fasi della creazione dello stabilimento l'immagine d'una Puglia antica che vede radicalmente trasformarsi i suoi connotati. Ugo Gregoretti ha messo la sua inconfondibile ironia al servizio de *L'industria della salute,* un cortometraggio svelto e divertente che mostra le resistenze del siciliano medio al consumo del latte e il mutamento di tale ostilità in favore grazie all'introduzione nell'isola di moderni mezzi di allevamento delle mucche e di pastorizzazione del latte; oltre al metodo televisivo delle brevi interviste dirette, che Gregoretti ha portato anche nel

suo primo film con eguale vivacità, si apprezza il ritmo della sequenza finale, una sorta di cavalcata sul bere latte in ogni occasione della giornata. Un buon esempio di racconto cinematografico è costituito da *Ritorno al sole,* che Daniele G. Luisi ha dedicato al funzionale ed ultramoderno centro traumatologico dell'INAIL a Firenze: peccato che un commento insopportabile nella sua zuccherina convenzionalità faccia di tutto per annullare il sobrio realismo delle immagini. Fra i documentari strettamente tecnici e perciò destinati in partenza allo spettatore specializzato, si è ben valutata la nuda semplicità di un film didattico che un sacerdote salesiano, don Ernesto Giovannini, ha realizzato modestamente in formato ridotto e in bianco e nero per insegnare agli allievi delle scuole tecniche i principii della composizione tipografica con la linotype: *La composizione linotypica* è infatti un modello di film didattico, che sarà di utilissima applicazione scolastica. Citerò in mazzo le altre pellicole dagli stessi scopi: *Alcuni impianti meccanizzati installati recentemente nella sez. fonderie Necchi,* in cui Luciano Oltrasi illustra (in formato ridotto e a colori) un ciclo di produzione dei getti di ghisa malleabile, *Acido nicotinico* in cui uno specialista di cinema industriale, Mario Scolari, descrive il processo che porta dal metano all'acido nicotinico; *Cingoli per l'industria* in cui Victor De Sanctis compone un vero e proprio « catalogo » filmato dei vari cingoli prodotti da una grande industria automobilistica italiana; *La sicurezza nell'edilizia,* diviso in vari episodi (le demolizioni, ad es., ecc.), illustrazione assai sobria dei possibili infortuni, realizzata da Giuseppe Giacobino; *La zincografia al servizio della ricerca medica* di Luigi Sanguin; *L'infortunio in tuta,* che William Silenzi ha realizzato per le Ferrovie dello Stato dove sembra, stando al documentario, che siano in aumento gli infortuni del personale; il filmetto, in bianco e nero, ha la semplicità ammonitrice di certe vecchie stampe che venivano esposte un tempo nelle scuole elementari. Non si può non apprezzare la eleganza figurativa che, pur senza tradire gli scopi eminentemente didattici, hanno i due documentari di Aristide Bosio per la Olivetti, *Stampante veloce MZ* e *Una macchina, un'officina,* girato in parte in Cecoslovacchia. Forse il migliore di tutti rimane però *Molecole isotattiche* in cui Giovanni Cecchinato, con buon ritmo e grande accuratezza figurativa, riesce a rendere chiarissimi anche ai profani i principi della polimerizzazione del propilene, grazie alla quale sono nate nuove materie plastiche di vasta e varia applicazione. A questo punto diversi altri film andrebbero ricordati, ma lo spazio non lo consente. Vorrei però ricordare alcuni esempi di come *non* va fatto il cinema industriale: i documentari di Pietro Magni su alcune dighe in Africa, dove con gusto da cattivo cineamatore si inzeppano le pellicole, che dovevano documentare passo passo la costruzione di imponenti opere di ingegneria, di divagazioni folkloristiche da quattro soldi: caccia, fiori esotici, danze indigene ecc.; *Accadde a Milano* di Pompeo Grassi e Giuseppe Ferrara, che, durando un'ora ed essendo realizzato (si parla di un costo di quarantacinque milioni) con ricostruzioni, costumi, attori, dialoghi ecc. costituisce in certo senso l'« opera prima » nel film spettacolare di Ferrara, uno dei migliori giovani documentaristi a cui chi scrive contribuì ad attribuire, come membro di giuria, un « nastro d'argento » tre

anni fa. *Accadde a Milano* è purtroppo un grosso tonfo: un film che, per descrivere la storia ormai centenaria della Cassa di risparmio delle provincie lombarde, si basa su una mezza idea, una bottega d'antiquario in cui vari oggetti dànno lo spunto or a questo or a quell'episodio, idea che poi, per mancanza di un solido impianto narrativo, viene stiracchiata per un'ora generando stanchezza. Le ricostruzioni sono accurate, i costumi eleganti (si veda la « prima » alla Scala), ma il tutto rimane su un piano di casualità, fino all'inutile e laudativa sequenza da cineattualità con la visita del presidente della repubblica. Infine, *La Snia in Italia e nel mondo* di Ubaldo Magnaghi, che pure è solitamente, non da oggi, un eccellente documentarista ma che qui si è lasciato tentare dal facile esotismo (il documentario è girato in ogni parte del mondo, dall'Italia all'India, dal Giappone al Messico) e che ha dovuto subire, forse, l'imposizione di un commento fastidiosamente laudatorio della figura d'un imprenditore. La visione di circa cinquanta film industriali dà l'impressione, come si diceva all'inizio, che anche in Italia qualcosa si è mosso e che molti film nostri siano anzi in posizione di netta avanguardia. Sono emerse alcune figure di cineasti specializzati; altri hanno saputo calarsi in questo campo capendone appieno le caratteristiche; alcuni gruppi produttivi vanno dedicando particolari sforzi a questo settore. Si potrebbe tuttavia desiderare qualche passo innanzi. C'è la tendenza in alcuni, ad esempio, a documentare la nascita di alcune grandi opere come frutto della collaborazione della materia con l'imprenditore, senza l'apporto fondamentale delle forze del lavoro, spesso relegate in qualche distratto campo lungo di massa: non si vuol far qui della demagogia, ma proprio sul piano del buon cinema, che è sempre cinema della realtà, e specie in questo campo, invitare registi e produttori ad una maggiore profondità di studio umano, di approfondimento dell'ambiente di fabbrica e di cantiere (in questo senso esemplari restano i film di Olmi). Da un punto di vista, poi, di documentazione della situazione industriale italiana, salta all'occhio come nel cinema industriale si impegnino prevalentemente le industrie meccaniche, edilizie, siderurgiche. Con il peso che ha nel mondo l'industria italiana della pasta, non esiste un documentario che illustri la sua esistenza o le tecniche di lavorazione. Proporrei dunque agli organizzatori della Rassegna, a cui sta a cuore che il cinema industriale si affermi in Italia, di realizzare un inventario dei larghi settori industriali che non pensano ad affiancarsi un'attività cinematografica e, una volta stabiliti i vuoti, stabilire dei premi per il miglior film di quei settori scoperti. In un'epoca in cui il lavoro umano diventa protagonista e in cui grazie ad esso l'uomo vede allargare il campo del suo dominio, dall'atomo alle stelle, il film industriale, se rettamente inteso, può contribuire, educando il gusto del pubblico ed interessandolo a questi temi, al sorgere di un nuovo umanesimo.

ERNESTO G. LAURA

La Giuria della IV Rassegna Nazionale del Film Industriale svoltasi a Salerno dal 10 al 12 giugno 1963 — composta da Giulio Santoni, presidente, Leonardo Autera, Lidio Bozzini, Ernesto G. Laura, Vittorio Ricciuti — ha assegnato i seguenti premi in graduatoria assoluta:

1°: *Il pianeta acciaio* di Emilio Marsili;

2°: *Latina: dall'uranio all'energia elettrica* di Virgilio Sabel e Enzo Trovatelli;
3°: *Dez Project* di Carlo Audisio;
4°: *Film-Relazione 1961* di Valentino Orsini;
5°: *Po: forza 50.000* di Oliviero Sandrini.

La Giuria ha assegnato quindi le seguenti menzioni di categoria:

A) (film che abbiano un interesse economico e sociale generale e destinati in primo luogo ad essere proiettati ad un pubblico indifferenziato): *Film-Relazione 1961* di Valentino Orsini;

B) (film che presentino un interesse particolare su di un materiale, un progetto, un prodotto industriale e destinati ad essere proiettati in primo luogo ad un pubblico indifferenziato): *Latina: dall'uranio all'energia elettrica* di Virgilio Sabel e Enzo Trovatelli;

C) (film non aventi un fine specifico di informazione come quelli delle categorie *A*) e *B*), ma che contribuiscono al prestigio dell'industria e destinati ad essere proiettati ad un pubblico indifferenziato): *Il pianeta acciaio* di Emilio Marsili;

D) (film di informazione specifica su metodi di organizzazione e tecnica industriale, destinati soprattutto ad un pubblico specializzato): *Un nuovo porto per l'Europa* di Dore Modesti;

E) (film sulle tecniche di mercato e delle vendite, i metodi commerciali ecc., destinati soprattutto ad un pubblico specializzato): *Cingoli per l'industria* di Victor de Sanctis;

F) (film sulle applicazioni industriali dei principii e ricerche scientifiche, destinati soprattutto ad un pubblico specializzato, ivi comprese le scuole): *Molecole isotattiche* di Giovanni Cecchinato;

G) (film sulla formazione dei quadri e della manodopera, orientamento e formazione professione): *La composizione linotypica* di Ernesto Giovannini;

H) (film sulla prevenzione degli infortuni, le malattie professionali, l'igiene del lavoro, la rieducazione e le misure speciali di sicurezza sociale): *Ritorno al sole* di Daniele G. Luisi.

La Giuria ha infine assegnato i seguenti premi speciali:

PREMIO PER IL FILM SULLO SVILUPPO INDUSTRIALE DEL MEZZOGIORNO: *Acciaio tra gli ulivi* di Giovanni Paolucci;

PREMIO PER IL FILM SULL'ATTIVITÀ INDUSTRIALE ITALIANA ALL'ESTERO: *Dez Project* di Carlo Audisio;

PREMIO PER IL FILM PIÙ ADATTO ALLA DIFFUSIONE TELEVISIVA: *L'industria della salute* di Ugo Gregoretti;

PREMIO PER LA MIGLIORE FOTOGRAFIA: *La Snia in Italia e nel mondo* di Ubaldo Magnaghi (operatore M. Lomiry);

PREMIO ISVEIMER PER UN FILM SULLO SVILUPPO INDUSTRIALE DEL MEZZOGIORNO: *Calabria* di Dore Modesti.

Qualcosa di nuovo nei cinegiornali

Qualcosa di nuovo è accaduto, da qualche tempo, nei cinegiornali. Innovando radicalmente sulle proprie precedenti consuetudini, la Incom rivolge ora una particolare attenzione ad alcuni temi di attualità, redigendo, senza scadenze, dei « numeri speciali » dedicati a singoli argomenti. Ne abbiamo visti sei, abbastanza di recente: il n. 2036, *Parla un bandito*; il n. 2305, *Un Concilio per la storia*; il n. 2327, *Dieci al giorno le ritrovano tutte*; il n. 2337, *Erano schiavi dello zolfo*; il n. 2354, *Processo al teatro*; il n. 2375, *Nell'agonia non fu mai solo.*

I migliori di questi « numeri » sono veri e propri documentari di un genere abbastanza nuovo, legati a un realismo mai teoricizzato o ricostruito, ma aderente ai fatti e alle circostanze in maniera naturale e spontanea. Si tratta di documentari di carattere prevalentemente giornalistico, giornalismo polemico, come quello dell'incontro col bandito sardo Muscau, in un certo senso ispirato alla famosa intervista con Salvatore Giuliano; o seriamente informativo, come quello dei brani sul Concilio, sulla morte di Papa Giovanni XXIII, sulla crisi del teatro. Ma anche al di fuori della stretta attualità quotidiana, la scelta dei temi di costume e di vita cui dedicare un numero non è casuale: si parla ad esempio della attività della polizia per il ritrovamento delle automobili rubate; e si parla delle condizioni primitive in cui lavorano i minatori delle zolfare siciliane.

Tutti i documentari cui si è accennato, in fondo, sono abbastanza bene riconducibili al desiderio di usare un linguaggio scevro di vie indirette e distorte, e il più possibile privo di luoghi comuni e di banalità: e ciò contribuisce a far considerare questa attività della Incom in una luce di impegno e di approfondimento inusitati. Si accenna al Concilio ecumenico, ma il discorso non è mai specialisticamente religioso o di esclusiva intonazione mistica, e anzi è condotto con spigliatezza, modernità, originalità, se pure, ovviamente, con rispetto; si parla della polizia, ricostruendo una nottata con la squadra addetta al recupero delle auto, seguendone da vicino il lavoro, alcune indagini-tipo e alcune caratteristiche attività, e ricostruendo persino alcuni aspetti avventurosi; si dice della morte di Papa Giovanni XXIII con sobrietà e con sincerità di toni, riuscendo nello stesso tempo a dare di alcuni accenti della folla, di alcuni stati d'animo, una rappresentazione nuova e dinamica, e insieme profonda e convinta.

Meno stringato è il brano sui minatori siciliani, nel quale comunque si mette con evidenza l'accento sulla necessità di mutare dal profondo, e non solo perché si tratta di miniere, una tragica situazione di miseria e di avvilimento morale. Il « colpo » certamente più interessante e più sorprendente è quello dell'intervista, sulle montagne di Orgosolo, con Muscau, detto Grussotto, « di professione latitante », il quale, in un italiano che evidentemente non è la *sua* lingua, e che in lui è stentato, compitato, falso, dichiara di non volere consegnarsi alla polizia proprio per difendere la propria famiglia, che solamente la possibilità del suo intervento salvaguarda dagli accaniti rivali.

Si è accennato al cinegiornale sul Concilio, e vogliamo sottolineare ancora il tono arguto e disinvolto che accosta con sagacia e con armonia alcune brevi opinioni (del cardinale Süenens, del cardinale Köenig, di due vescovi sudamericani) su problemi religiosi e su problemi pastorali, con l'interesse dei Padri conciliari per le piccole curiosità turistiche, col loro partecipare alla colazione: ma quando il Vescovo di Rio Grande do Sud si presenta allo schermo, accennando a un motivo di chitarra, e dichiarando che la propria diocesi si estende in un'area di oltre quarantamila chilometri quadrati, con una popolazione di trecentomila abitanti, e che egli molte volte raggiunge l'uno o l'altro centro con un piccolo aereo, pilotandolo personalmente, allora è evidente che il peso della informazione giornalistica, della attualità, va oltre le circostanze da cui muove, per assumere un vero e proprio rilievo *formativo,* indirizzato in una certa voluta direzione di comprensione e di rinnovamento, non solo strettamente implicata con alcune delle caratteristiche del Concilio, ma anche con le necessità di una ampia problematica umana e sociale. Anche *Nell'agonia non fu mai solo* è su questa linea, e dà il proprio contributo al dolore dell'umanità e al grande abbraccio di pace e di fraternità in cui il mondo si è unito in occasione della morte di Papa Giovanni XXIII. Diremo anzi che, assieme al documentario sulla crisi del teatro, è il più compiuto e il più unitariamente riuscito di quelli che abbiamo preso in esame. Il tema — che è enunciato dal titolo, e che verte sulla solidarietà che ha accumunato milioni di uomini in tutto il mondo nelle dolorose giornate del maggio-giugno 1963 — è svolto con una vivissima partecipazione, al di là delle circostanze che l'hanno facilitato, della suggestione della scenografia e degli elementi che lo ambientavano. Tra il profluvio di pagine e di parole scritte e pronunciate in occasione della malattia e della morte del Pontefice, quella de *Nell'agonia non fu mai solo* è degnamente fra le più sentite e, grazie all'ampia divulgazione cinematografica, fra le più utili a un vasto ammonimento morale.

Processo al teatro — col precedente, è il migliore dei documentari che qui consideriamo — è stato realizzato sull'onda della crisi che ha investito l'organizzazione teatrale di Lucio Ardenzi e le quattro compagnie di cui egli era l'impresario, crisi scoppiata clamorosamente proprio con la sospensione delle recite della più nota di esse, la « Proclemer-Alzertazzi ». Nella circostanza, è stata colta l'occasione per una breve inchiesta sulla figura dell'impresario, sulla sua utilità o sul suo superamento, nella situazione attuale, e sulle paghe degli attori. Sono stati interrogati alcuni attori delle compagnie di Ardenzi, alcuni della « Compagnia dei Giovani ». I risultati sono assai interessanti, obiettivamente, per le notizie e per le opinioni avanzate, e soggettivamente, per certe allusioni implicite, per certe faticate ammissioni. Le paghe degli attori di teatro non sono neppure paragonabili a quelle del cinema ... e a volte nemmeno a quelle che circolano nella televisione, nel calcio, nel ciclismo. Ciononostante, ad esempio, domandando a Paolo Ferrari quanto guadagni al giorno, egli risponde perifrasticamente « abbastanza da vivere decorosamente »; ci si aspetta la somma, che gli altri non avevano nascosto; invece occorre un'altra domanda, l'interessato deve sforzarsi, evidentissimamente, prima di rispondere « venticinquemila al giorno ». L'affermazione iniziale,

cioè, contrasta drasticamente col risultato. Se venticinquemila lire giornaliere sono ciò che basta « per vivere decorosamente », allora quanti in Italia può dirsi vivano decorosamente? È evidente, cioè, che la premessa è valida per iniziati, è valida nell'ambiente teatrale, ma ingiustificata nel contesto della nostra realtà quotidiana. Ed è evidente che ciò che può essere efficace e lecito in una intervista giornalistica e che infine rimane soltanto scritto, non lo è più detto a voce, proclamato dallo stesso interessato. Dicendo venticinquemila, Ferrari — che aveva cominciato con tranquillità la propria affermazione — si è accorto evidentemente di essere ormai su un terreno troppo scottante e squilibrato, per potere continuare con altrettanta sicurezza. Di qui dunque la propria incertezza, il proprio dubbio — se non altro sul *coraggio* di quella affermazione, in primo piano, verso le platee di tutta Italia —, e di qui — è evidente che il nostro è soltanto un esempio — un'altra parte della attrattiva spettacolare, delle qualità di costume e di dinamica dialettica legate al buon uso di uno strumento come il giornalismo cinematografico, in grado come pochi di dare contemporaneamente la notizia e il giudizio, l'informazione e l'inquadramento critico.

Questo genere di rinnovata attività della Incom, che punta con intelligenza sulle necessità di conoscere, di conoscerci e di renderci conto di molti problemi e del mondo in cui viviamo, non procede secondo una precisa pianificazione degli argomenti. Ci sembra tuttavia che, poco a poco, i cinegiornali « speciali » riescano a formare un quadro sempre più completo di una situazione italiana acutamente tipicizzata, nell'onesto desiderio di vedere le cose sotto angolazioni e prospettive anticonformiste. L'intero mondo dello spettacolo, del resto, si giova di tali criteri di approfondimento e di tali impegni: è evidente infatti che anche la televisione, nei propri aspetti più vivi e più immediati, influisce su questo genere di indagine — e ne è a sua volta influenzata — verso ricerche sempre più attente, nel desiderio di conoscenza e di ricerca che, comunque vadano le cose, dal cinema promana e del cinema è componente insostituibile.

GIACOMO GAMBETTI

in corso di stampa

Nikolaj Paulovic Abramov

Dziga Vertov

traduzione dal russo di CLAUDIO MASETTI

In coincidenza con la mostra retrospettiva di Venezia, le Edizioni di Bianco e Nero presentano l'analisi più documentata ed esauriente finora uscita nel mondo su una delle maggiori figure del cinema sovietico della Rivoluzione

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal I° al 31-V-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Africa Sexy.
Agente federale X-3 - v. *Dangerous Mission* (riedizione).
Agente 310, Spionaggio Sexy - Il segreto di Budda - v. *Heisser hafen Hongkong*.
Al di là del silenzio - Anna dei miracoli - v. *The Miracle Worker* (riedizione).
Anna dei miracoli - v. *The Miracle Worker* (riedizione).
Arcangeli, Gli.
Assassino è al telefono, L' - v. *L'assassin est dans l'annuaire.*
Bandiera da combattimento - v. *The Eternal Sea* (riedizione).
Cervello che non voleva morire, Il - v. *The Brain That Wouldn't Die.*
Che fine ha fatto Baby Jane? - v. *What Ever Happened to Baby Jane?*
Collare di ferro, Il - v. *Showdown.*
Colpo segreto di D'Artagnan, Il.
Esclusi, Gli - v. *A Child Is Waiting.*
Fantasma dei Mari della Cina, Il - v. *Ghost of the China Sea.*
FBI Cape Canaveral - v. *FBI Code 98.*
Fiamme a San Francisco - v. *Flame of Barbary Coast* (riedizione).
Fiamme sulla Costa dei Barbari; già: Fiamme a San Francisco - v. *Flame of Barbary Coast* (riedizione).
Fiume Rosso, Il - v. *The Red River* (riedizione).
Giorno in pretura, Un (riedizione).
Grande attrazione, La - v. *The Main Attraction.*
Horla - Diario segreto di un pazzo - v. *The Diary of a Madman.*
Infanzia di Ivan, L' - v. *Ivanovo detstvo.*
Invasione dei mostri verdi, L' - v. *The Day of the Triffids.*
Johnny Concho il pistolero; già: Johnny Concho - v. *Johnny Concho* (riedizione).
Mademoiselle Strip Tease - Paris Sexy - v. *Mademoiselle Strip-Tease.*
Mafia alla sbarra.
Manciata d'odio, Una - v. *Short Grass.*
Metempsyco.
Mistero del falco, Il - v. *The Maltese Falcon* (riedizione).
Mondo infame.
Muro della paura, Il - v. *Tunnel 28/Escape from East Berlin.*
Notte dell'innominato, La.
Notti nude.
Ombra di Zorro, L'.
Omicidio al Green Hotel - v. *Kill or Cure.*
Padre della sposa, Il - v. *Father of the Bride* (riedizione).
Paladino della Corte di Francia, Il - v. *La salamandre d'or.*
Per favore non toccate le modelle - v. *Ich Zähle täglich meine Sorgen.*
Pianeta fantasma, Il - v. *The Phantom Planet.*
Processo a Stalin.
Pugno proibito - v. *Kid Galahad.*
Quattro moschettieri, I.
Ragazza nuda, Una - Strip-Tease - v. *Strip-Tease.*
Rapina al Cairo - v. *Cairo.*
Rififi a Tokyo - v. *Du rififi à Tokyo.*
Rifugio dei dannati, Il - v. *Paranoiac.*
Rocambole - v. *Rocambole.*
Sceicco rosso, Lo.
Scimitarre dei mongoli, Le - v. *Sengoku gunto-den.*
Scuola dell'odio, La - v. *Pressure Point.*
Segreto di Budda, Il - v. *Heisser hafen Hongkong.*
Sherlock Holmes - v. *Sherlock Holmes und das Halsband des Todes.*
Sole splende alto, Il - v. *The Sun Shines Bright* (riedizione).

Spada di Robin Hood, La - v. *Men of Sherwood Forest* (riedizione).
Sperone nudo, Lo - v. *The Naked Spur* (riedizione).
Spettro, Lo.
Strane licenze del caporale Dupont, Le - v. *Le Caporal Épinglé.*
Strano mondo del signor Mississippi, Lo - v. *Die Ehe des Herrn Mississippi.*
Tamburi lontani - v. *Distant Drums* (riedizione).
Taverna dello squalo, La - v. *Das Gasthaus an der Themse.*
Tela del ragno, La - v. *The Spider's Web.*
Testa o croce - v. *The George Raft Story.*
Traditore di Fort Alamo, Il - v. *The Man from the Alamo* (riedizione).
Tre del Texas, I - v. *Stampede at Bitter Creek.*
U-153, agguato sul fondo - v. *Mystery Submarine.*
Ultima volta che vidi Parigi, L' - v. *The Last Time I Saw Paris* (riedizione).
Ultimi, Gli.
Uomo senza passato, L' - v. *Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray.*
Valle dei tagliatori di teste, La - *Valley of Headhunters.*
Vendicatore nero, Il - *The Dark Avenger* (riedizione).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AFRICA SEXY — **r.:** Roberto Bianchi Montero - **s.** e **sc.:** R. Bianchi Montero, William H. Stevens - **comm.:** Enzo Prosperi, Aldo Cast - **voce:** Nico Rienzi - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Giuseppe La Torre, Francesco Izzarelli, Carlo Bellero, Antoine Partmain, Renato Spinotti, Giorgio Mason - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Piero Filippone - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Jimmy Montand, Joe Said, Raymond Loyal, Luwena, le danzatrici Masai del Tanganika, Stella, Doris e Oriol del Trocadero di Capetown, Colin and Robin, Mathilda, la regina degli Zulù, i danzatori Kirdi del Camerun, Charles Bourne, Jonathan Jones, Kathy O' Brien, il Balletto Afro-Cubano di Wilbert Bradley, ecc. - **p.:** Cineproduzioni Associate - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Filmar (regionale).

ARCANGELI, GLI — **r.:** Enzo Battaglia - **d.:** Mira Film.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati a pag. 62, del n. 3, marzo 1963.

ASSASSIN EST DANS L'ANNUAIRE, L' (L'assassino è al telefono) - **r.:** Leo Joannon - **s.:** da un romanzo di Charles Exbrayat - **sc.:** Jacques Robert, Jean Halain, L. Joannon - **dial.:** J. Halain - **f.:** Pierre Petit - **m.:** Marc Lanjean - **scg.:** Paul-Louis Boutié - **mo.:** Raymond Lamy - **int.:** Fernandel (Albert Rimoldi), Marie Déa (Edith Levasseur), Maurice Teynac (Levasseur), Edith Scob (Jenny), Georges Chamarat (Leclerc), Henri Crémieux (Il Procuratore della Repubblica), Bernard Lavalette (Martel, amante di Jenny), Jacques Harden (autista Bertrand), Robert Dalban (ispettore polizia), Noël Roquevert, Paul Faivre, Colette Régis, Charles Lemontier, Robert Rondo, Elyane Darcy, Viviane Mery, Sabine Andre - **p.:** Gaumont-Marianne Prod. - **o.:** Francia, 1961 - **d.:** Paramount.

BRAIN THAT WOULDN'T DIE, The (Il cervello che non voleva morire) — **r.** e **sc.:** Joseph Green - **s.:** J. Green e Rex Carlton - **f.:** Stephen Hajnal - **scg.:** Paul Fanning - **mo.:** Marc Anderson - **eff. speciali:** Byron Baer - **int.:** Herb

Evers, Virginia Leith, Leslie Daniels, Adele Lamont, Bonnie Sharie, Paula Maurice, Marilyn Hanold, Bruce Brighton, Arny Freeman, Fred Martin, Lola Mason, Doris Brent, Bruce Kerr, Audrey Devereau, Eddie Carmel - **p.:** Rex Carlton e Mort Landberg per la American International Pictures - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Globe Films International.

CAIRO (Rapina al Cairo) — r.: Wolf Rilla - **s.:** dal romanzo « The Asphalt Jungle » di W. R. Burnett - **sc.:** Joanne Court - **f.:** Desmond Dickinson - **m.:** Kenneth V. Jones - **scg.:** Ivan King, Maher Abdal Nour - **mo.:** Bernard Gribble - **int.:** George Sanders (maggiore Pickering), Richard Johnson (Ali), Faten Hamama (Amina), John Meillon (Willy), Eric Pohlmann (Nicodemus), Walter Rilla (Kuckuk), Ahmed Mazhar (Kerim), Mona (Bamba) - **p.:** Ronald Kinnoch per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** M.G.M. [« remake » di **The Asphalt Jungle** (Giungla d'asfalto) di John Huston].

CAPORAL ÉPINGLÉ', Le (Le strane licenze del caporale Dupont) — r.: Jean Renoir - **f.:** Georges Leclerc - **m.:** Joseph Kosma - **scg.:** Wolf Witzemann - **mo.:** René Lichtig - **altri int.:** O. E. Hasse (il viaggiatore ubriaco), Conny Froboess (Erika) - **d.:** AGLAIA (regionale).

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 106 e altri dati a pag. 115 del n. 7-8, luglio-agosto 1962 (Festival di Berlino 1962).

CHILD IS WAITING, A (Gli esclusi) — r.: John Cassavetes - **scg.:** naturale - **mo.:** Gene Fowler, jr. - **altri int.:** Bruce Ritchey (Reuben Widdicombe), Gloria McGehee (Mattie), Paul Stewart (Goodman), Elizabeth Wilson (miss Fogarty), Barbara Pepper (miss Brown), John Morley (Holland), June Walker (signora McDonald), Mario Gallo (dott. Lombardi), Frederick Draper (dott. Sack).

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 27 e altri dati a pag. 31 del n. 4, aprile 1963 (Festival di Mar del Plata 1963).

COLPO SEGRETO DI D'ARTAGNAN, Il / LE SECRET DE D'ARTAGNAN — r.: Siro Marcellini - **s.:** Ottavio Scotti - **sc.:** O. Pocci, Milton Krims, S. Marcellini - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Alvaro Mancori - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Amedeo Mellone - **c.:** E. Bartolini Salimbeni - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** George Nader (D'Artagnan), Mario Petri (Porthos), Magali Noël (Carlotta), George Marchal (il Duca di Montersant), Alessandra Panaro (Diana), Massimo Serato (cardinale Richelieu), Franco Fantasia, Raf Baldassare, Giulio Marchetti - **p.:** Liber Film / Les Films Agiman - **o.:** Italia-Francia, 1962 - **d.:** Euro.

CYBÈLE ou LES DIMANCHES DE VILLE-D'AVRAY (L'uomo senza passato) — r.: Serge Bourguignon - **mo.:** Léonide Azar - **d.:** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 30 e altri dati a pag. 37 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Mostra di Venezia 1962, sezione « Opere prime »).

DAY OF THE TRIFFIDS, The (L'invasione dei mostri verdi) — r.: Steve Sekely - **s.:** dal romanzo di John Wyndham - **sc.:** Philip Yordan - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Ted Moore - **eff. f. spec.:** Wally Veevers - **m.:** Ron Goodwin - **m. aggiunta:** Johnny Douglas - **scg.:** Cedric Dawe - **mo.:** Spencer Reeve - **int.:** Howard Keel (Bill Masen), Nicole Maurey (Christine Durrant), Janette Scott (Karen Goodwin), Kieron Moore (Tom Goodwin), Mervyn Johns (Coker), Alison Leggatt (miss Coker), Janina Faye (Susan), Geoffrey Matthews (Luis de la Vega), Gilgi Hauser (Teresa de la Vega), Carol Ann Ford (Bettina), Ewan Roberts (dott. Soames), Collette Wilde (infermiera Jamison) - **p.:** George Pitcher per la Security Pictures - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Rank.

DIARY OF MADMAN, The (Horla - Diario segreto di un pazzo) — r.: Reginald Le Borg - **s.:** dal racconto « Horla » di Guy de Maupassant - **sc.:** Robert E. Kent - **f.** (Technicolor): Ellis W. Carter - **m.:** Richard La Salle - **scg.:** Daniel Haller - **c.:** Marjorie Corso - **mo.:** Grant Whytock - **int.:** Vincent Price (Simon), Nancy Kovack (Odette), Chris Warfield (Paul), Elaine Devry (Jeanne), Stephen

Roberts (Rennedon), Lewis Martin (sacerdote), Ian Wolfe (Pierre), Edward Colmans, Mary Adams, Harvey Stephens, Nelson Olmstead - **p. :** Robert E. Kent per la Admiral Pictures - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Dear.

DU RIFIFI A TOKYO (Rififi a Tokyo) — **r. :** Jacques Deray - **s. :** Auguste Le Breton - **sc. :** José Giovanni, J. Deroy, Rodolph-Maurice Arlaud - **d. :** J. Giovanni - **f. :** Tadashi Arakami - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** Hirataka - **mo. :** Albert Jurgenson, Janine Oudouz - **int. :** Charles Vanel (Van Hekkin), Karl Boehm (Carl Mersen), Barbara Lass (Françoise), Keiko Kishi (Asami), Michel Vitold (Pierre Mérigné), Eric Okada (Danny Riquet), Dante Maggio (Luigi) - **p. :** Jacques Bar per la Cipra - J. Bar / C.C.M. - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** M.G.M.

EHE DES HERRN MISSISSIPPI, Die (Lo strano mondo del signor Mississippi) — **r. :** Kurt Hoffmann - **mo. :** Hermann Haller - **p. :** 1961 - **d. :** Rome.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 42 e altri dati a pag. 45 del n. 3, marzo 1963 (Festival di Bordighera 1963).

ESCAPE FROM EAST BERLIN — v. **TUNNEL** 28.

FBI CODE 98 (FBI Cape Canaveral) — **r. :** Leslie H. Martinson - **s.** e **sc. :** Stanley Nisse-Robert Hoffman - **m. :** Max Steiner - **scg. :** William Campbell - **mo. :** Leo H. Sgreve - **int. :** Jack Kelly (Robert P. Cannon), Ray Danton (Fred Vitale), Andrew Duggan (Alan W. Nichols), Philip Carey (ispettore Leroy Gifford), William Reynolds (Edward P. Fox), Peggy McCay (Deborah Cannon), Kathleen Crowley (Marian Nichols), Merry Anders (Grace McLean), Vaughn Taylor (Joseph Petersen), Jack Cassidy (Walter Macklin), Eddie Ryder (Lloyd Kinsel), Ken Lynch (Gibson White), Charles Cooper (Bernard Lyons) - **p. :** Stanley Niss per la Warner Bros - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Warner Bros.

GASTHAUS AN DER THEMSE, Das (La taverna dello squalo) — **r. :** Alfred Vohrer - **s. :** dal romanzo «La taverna sul Tamigi» di Edgar Wallace - **sc. :** H. G. Petersson, Trygve Larsen, Piet ter Ulen - **f. :** Karl Löb - **m. :** Martin H. Böttcher - **scg. :** Mathias Matthies, Ellen Schmidt - **c. :** Ilse Fehling - **mo. :** Carl Otto Bartning - **int. :** Joachim Fuchsberger (ispettore Wade), Brigitte Grothum (Leila), Elisabeth Flickenschildt (Nelly Oaks), Klaus Kinski (Gubanow), Eddi Arent (Barnaby), Richard Münch (dott. Collins), Jan Hendriks (Roger Lane), Siegfried Schürenberg (sir John), Heinz Engelmann (capitano Brown), Hela Gruel (Ann Smith), Hans Paetsch (Oaks), Gertrud Prey (assistente dott. Collins), Rudolf Fenner (sergente polizia fluviale) - **p. :** Preben Philipsen per la Rialto - **o. :** Germania Occid., 1962 - **d. :** Atlantis.

GEORGE RAFT STORY, The (Testa o croce) — **r. :** Joseph M. Newman - **s. :** ispirato dalla vita di George Raft - **sc. :** Crane Wilbur - **f. :** Carl Guthrie - **m. :** Jeff Alexander - **scg. :** David Milton - **coreogr. :** Alex Romero - **c. :** Norah Sharpe - **mo. :** George White - **int. :** Ray Danton (George Raft), Jayne Mansfield (Lisa), Julie London (Sheila), Barrie Chase (June), Barbara Nichols (Texas Guinan), Neville Brand (Al Capone), Margo Moore (Ruth), Frank Gorshin (Moxie), Brad Dexter (Benny Siegel), Robert Strauss (Frenchie), Herschel Bernardi (Sam), Joe De Santis (Frankie), Jack Lambert (Fitzpatrick), Argentina Brunetti (signora Raft), Robert H. Harris, Jack Albertson, Pepper Davis, Tony Reese, Cecile Rogers, Murvyn Vye, John Bleifer, Tol Avery - **p. :** Ben Schwalb per la Allied Artists - **o. :** U.S.A., 1961 - **d. :** Rank.

GHOST OF THE CHINA SEA (Il fantasma dei Mari della Cina) — **r. :** Fred F. Sears - **s.** e **sc. :** Charles B. Griffith - **f. :** Gilbert Warrenton - **m. :** Alexander Laszlo - **mo. :** Charles Nelson - **int. :** David Brian (Martin French), Lynn Bernay (Justine Woolf), Jonathan Haze (Larry Peters), Norman Wright (Darby Edwards), Harry Chang (Hito Matsumo), Gene Bergman (Sabatio Trinitad), Kam Fong Chun,

Mel Prestige, Jaime Del Rosario, Dan Taba, Bud Pente - **p.:** Charles B. Griffith per la Columbia - Ch. B. Griffith Production in associaz. con la Polynesian Film Productions - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** regionale.

HEISSER HAFEN HONGKONG (Agente 310, Spionaggio Sexy - Il segreto di Budda) — **r.:** Jürgen Roland - **s.** e **sc.:** Gert Christoph e Giovanni Simonelli - **f.:** (Eastmancolor) : Klaus von Rautenfeld e Francesco Izzarelli - **m.:** Gerd Wilden - **scg.:** Hans Berthel - **mo.:** Herbert Taschner - **int.:** Brad Harris (Mac Lean), Dominique Boschero (Colette), Marianne Koch (Jean), Horst Frank (Georg), Klausjürgen Wussow, Dorothee Parker, Carlo Tamberlani, Renato Montalbano, Chù Mu, Richard Liu - **p.:** Rapid Film / Cineproduzioni Associate - **o.:** Germania Occidentale - Italia, 1962 - **d.:** Filmar (regionale).

ICH ZÄHLE TÄGLICH MEINE SORGEN (Per favore non toccate le modelle) — **r.:** Paul Martin - **s.:** H. B. Fredersdorf - **sc.:** Helmut M. Backhaus, Curt Flatow, Eckart Hachfeld - **f.:** Karl Löb - **m.:** Heinz Gietz - **scg.:** Mathias Matthies, Olaf Ivens - **mo.:** Hermann Haller - **altri int.:** Paul Esser, Christiane König, Hans Paetsch, Kurt Waitzmann, Curt Findeisen, Peter Frank, Hildegard Lorenz, Gerhard Hartig, Benno Gellenbeck, Viktoria von Kampe, Ada Kraus, Renate Rönnau, Kurt Fuss, Mario Martinsen.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 41 e altri dati a pag. 45 del n. 3, marzo 1963 (Festival di Bordighera 1963).

IVANOVO DETSTVO (L'infanzia di Ivan) — **r.:** Andrej Tarkovsky - **mo.:** L. Feighinova - **d.:** CINERIZ.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 9 e altri dati a pag. 23 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Mostra di Venezia 1962).

KID GALAHAD (Pugno proibito) — **r.:** Phil Karlson - **s.:** Francis Wallace - **sc.:** William Fay - **f.:** (De Luxe Color) : Burnett Guffey - **m.:** Jeff Alexander - **scg.:** Cary Odell - **mo.:** Stuart Gilmore - **int.:** Elvis Presley (Walter Gulick), Gig Young (Willy Grogan), Lola Albright (Dolly Fletcher), Joan Blackman (Rose Grogan), Charles Bronson (Lew Nyack), Ned Glass (Lieberman), David Lewis (Otto Danzig), Michael Dante (Joie Shakes), Robert Emhardt (Maynard), Judson Pratt (Zimmermann), George Mitchell (Sperling), Richard Devon (Marvin), Jeffrey Morris (Ralphie), Liam Redmond (padre Higgins) - **p.:** David Weisbart per la Mirisch - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Dear.

KILL OR CURE (Omicidio al Green Hotel) — **r.:** George Pollock - **s.** e **sc.:** David Pursall, Jack Seddon - **f.** (Metroscope) : Geoffrey Faithfull - **m.:** Ron Goodwin - **scg.:** Harry White - **mo.:** Bert Rule - **int.:** Terry-Thomas (J. Barker-Rynde), Eric Sykes (Rumbelow), Dennis Price (dott. Crossley), Lionel Jeffries (ispettore Hook), Moira Redmond (Frances), Katya Douglas (Rita), David Lodge (Richards), Ronnie Barker (Burton), Hazel Terry (signora Crossley), Harry Locke (Higgins), Derren Nesbitt (Roger), Arthur Howard (Clerk), Peter Butterworth (barman), Anna Russell (signora Clifford) - **p.:** George H. Brown per la M.G.M. - George Brown Production - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** M.G.M.

MADEMOISELLE STRIP-TEASE (Mademoiselle Strip Tease - Paris Sexy) — **r.:** Pierre Foucaud - **s.:** Alice Colanis - **sc.:** P. Foucaud, Louis Duchesne - **dial.:** Pierre Véry - **f.:** Paul Cotéret - **m.:** René Cloérec e Moustache - **scg.:** Sydney Bettex - **mo.:** Jean Feyte - **int.:** Philippe Nicaud (Jacques), Agnès Laurent (Sophie Durville), Dora Doll (Rita), Jacques Dufilho (Pedro), Moustache, Simone Paris, Véra Valmont, Junie Astor, Jacques Ary, Sam Endel, Michel Bardinet, Lucienne Lemarchand, Germaine Grainval, Charles Bouillaud, Jean Galland, Chantal Ledru, Daniel Lasnier, Tania Soucault, Picolette, Janine de Andréa - **p.:** René Thévenet per la Contact Organisation - Cofrabel Films - TV Cinéma - **o.:** Francia, 1957 - **d.:** regionale.

MAFIA ALLA SBARRA — **r., s.** e **sc.:** Oreste Palella - **f.:** Alfredo Lupo - **m.:** M. De Martino e Marcello Gigante - **scg.:** Giuseppe Ranieri - **mo.:** Mario Arditi - **int.:** Claude Laydu, Massimo Girotti, Walter Maestosi, Jany Clair, Camillo Pilotto, Emma Baron, Rocco D'Assunta, Tano Cimarosa, Anna McDonald, Tony Caster, Leslie Parker, Alan Curtis, John Cameron - **p.:** Carla Strober per la C.B.S. Films-C.T.C. / Comptoir Français du Films - **o.:** Italia-Francia, 1962 - **d.:** Filmar (regionale).

MAIN ATTRACTION, The (La grande attrazione) — **r.:** Daniel Petrie - **s.** e **sc.:** John Patrick - **f.** (Metroscope, Metrocolor) : Geoffrey Unsworth - **m.:** Andrew Adorian - **scg.:** Bill Hutchinson - **mo.:** Geoffrey Foot - **int.:** Nancy Kwan (Tessa), Pat Boone (Eddie), Mai Zetterling (Gina), Yvonne Mitchell (Eleonora), Kieron Moore (Rico), John Le Mesurier (Bozo), Carl Duering (conducente carovana), Warren Mitchell (proprietario circo), Lionel Murton (Burton), Lionel Blair (clown), Golda Casimir (contadina) - **p.:** John Patrick per la Seven Arts - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** M.G.M.

METEMPSYCO — **r.:** A. Kristye (Antonio Boccacci) - **s.** e **sc.:** A. Kristye e J. Seemonell (Giorgio Simonelli) - **int.:** Annie Albert, Elizabeth Queen, Tony Maky, Mark Marian [Marco Mariani], William Gray, Bernard Bly, Emy Eco, Terry Thompson, Adriano Micantoni, Flora Carosello - **p.:** Virginia Cinematografica - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Filmar (regionale).

MONDO INFAME — **r.:** Roberto Bianchi Montero - **collab. alle riprese:** E. Gustavsonn (Svezia), G. De Kassel (G. B.), M. Orhai, F. Shagey (Egitto), N. Nahum Moubasa (territ. dei Ciriama e Kikuju), F. Balsan (territ. del lago Tchad), J. Ferret, B. Pierre (Africa Orient.) J.-C. Berrier (Africa Occid.), J. Sabagh, M. Seika (Siriae, Libano), E. N. Balakrishua, V. R. Krishnamurti (India e Himalaja), D. O. L. Amarasinghe, F. Senewiratne (Ceylon), F. Laforest, R. Coutard (Vietnam, Cambogia, Siam), Lee Fat Choy (Hong Kong), Chow Sze Ching, Wong Lu Yuen (Cina, Mongolia), R. Van Der Est, S. Gopala (Indonesia), Sumiko Tani (Giappone), A. Dupeyrat A. Sorin (Nuova Guinea, Papuasia), D. Darbois, O. Guillermo (Guyana, Tumuc Humac), W. Wanow, F. Mezeries (Mato Grosso, Amazzonia), P. E. Gutierrez (Colombia, Equador) - **s.** e **sc.:** R. Bianchi Montero, Robert Highower, Alfredo Medori, Claudine Michel, William H. Stevens - **comm.:** Castaldi, Torti, Rienzi - **voce:** Nico Rienzi - **f.** (Stereorama, Eastmancolor) : Carlo Bellero, Francesco Izzarelli, Giuseppe La Torre, Antoine Partmian - **m.:** Francesco De Masi - **mo.:** Enzo Alfonsi - **p.:** Cineproduzioni Associate - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Filmar (regionale).

MYSTERY SUBMARINE (U-153, agguato sul fondo) — **r.:** C. M. Pennington-Richards - **s.:** da un dramma di J. Manchip White - **sc.:** Hugh Woodhouse, Bertram Ostrer e J. Manchip White - **f.:** Stan Pavey - **m.:** Clifton Parker - **e. s.:** Wally Veevers - **scg.:** Charles Bishop - **mo.:** Bill Lewthwaite - **int.:** Edward Judd (Tarlton), James Robertson Justice (Rainbird), Laurence Payne (Seaton), Joachim Fuchsberger (Scheffler), Arthur O'Sullivan (Mike Fitzgerald), Albert Lieven (capitano Von Neymark), Robert Flemyng (vice ammiraglio sir James Carver), Richard Carpenter (ten. Hoskins), Richard Thorp (ten. Chatterton), Jeremy Hawk (ammiraglio Saintsbury), Robert Brown (Coxswain Drage), Frederick Jaeger (ten. Henze), George Mikell (ten. Remer), Peter Myers (Packshaw), Leslie Randall (Donnithorne), Ewen Solon (ten. Kirklees), Roberta D'Esti (madre terzo ufficiale), Brian Peck (Winner), Fulton Mackay (McKerrow), Gerard Heinz (ammiraglio tedesco), Hamilton Dyce (Sivewright), Peter Swanwick (ten. Lyncker), Peter Zander (ten. Jahn) Sean Kelly (ten. Heilbron), Dennis Edwards (ten. Neumann), Nigel Green (Lovejoy), Ray Smith (Lewis), Michael Ritterman (ten. Torgau), Derek Smee (boydell), Hedger Wallace (fuochista Thompson) - **p.:** Bertram Ostrer - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Rank.

NOTTE DELL'INNOMINATO, La - **r.:** Lucas Demare - **s.** e **sc.:** Luigi De Marchi - **f.** (Eastmancolor) : Carmelo Petralia - **m.:** Aldo Piga - **scg.:** Luigi De Marchi - **c.:** Dario Della Corte - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Dan Harrison, Cha-

rita Ruiz, Mirko Ellis, Anna Bolens, Fosco Giachetti, Thea Valentini, Lorella De Luca, Renato Rossini, Claudio Ruffini, Anita Todesco, Antonio Caimi, Ariano Praga, Itala Gray, Armando Albanese, Franco Alpestre, Mario Carlone, Carlo Gozzo, Irma Clemental, Adolfo Fenoglio, Anna Pietrantoni, Igino Bonazzi - **p.:** Tabor Film - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** regionale.

NOTTI NUDE — **r., s. e sc.:** Ettore Fecchi - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Massimo Dallamano - **m.:** Francesco Ferrari - **scg.:** Giorgio Venzi - **mo.:** Giacomo Magagnini - **int.:** Annuck e Eduardo, Marilù Asaro, Carmen e Ronnie Aul, Anna Maria Belardinelli, Doris Bell, Les Beverlys-Casoni, Jean-Pierre Charbonnières, Jacqueline Claudie, Franco Colifano, Doris Dassie, Isy De Ruer, Erika Di Centa, Mirella Di Centa, Rosy Di Pietro, Roberta Dominici, Jackie Dumont, Jackie France, Rosalba Grottesi, Daisy Janvier, Jerry e Montigny, Katrin Korvinsky, Bruna Mori, Magguy Reilhes, Lirico Ribera Montez, Vanina Saccavini, Sonia Silver, Les Silvers, Anna Maria Suardo, Corand Pringle e il suo balletto, Adriana Tucci, Rita Ugulini, Tony Van Dommelen, Anna Maria Olivieri, Gigi Parker, Franca Polesello, Fredric Ray - **p.:** Fecchi-Ciriello - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Metropolis.

OMBRA DI ZORRO, L' — **r.:** Joaquin Romero Marchent - **s. e sc.:** J. Romero Hernandez e Jesus Franco - **f.** (Eastmancolor) : Rafael Pacheco - **m.:** Francesco De Masi - **int.:** Frank Latimore, Maria Luz Galicia, Mario Feliciani, Raffaella Carrà, Marco Tulli, Raf Baldassarre, Maria Silva, José Marco Davo, Paul Biaget, Robert Hundar - **p.:** Carlo Caiano per la Pea / Copercines - **o.:** Italia-Spagna, 1962 - **d.:** regionale.

PARANOIAC (Il rifugio dei dannati) - **r.:** Freddie Francis - **s. e sc.:** Jimmy Sangster - **f.:** Arthur Grant - **m.:** Elizabeth Lutyens - **scg.:** Bernard Robinson - **int.:** Janette Scott (Eleanor Ashby), Oliver Reed (Simon Ashby), Liliane Brousse (Françoise), Alexander Davion (Tony), Sheila Burrell (Harriet), Maurice Denham (John Kossett), John Bonney (Keith Kossett), John Stuart, Colin Tapley, Harold Lang, Laurie Leigh, Marianne Stone, Sydney Bromley, Jack Taylor - **p.:** Anthony Hinds per la Hammer - **p.a.:** Basil Keys - **o.:** Gran Bretagna, 1962-63 - **d.:** Universal.

PHANTOM PLANET, The (Il pianeta fantasma) — **r.:** William Marshall - **s. e sc.:** Fred Gebhardt - **f.:** Elwood J. Nicholson - **m.:** Hayes Pagel - **scg.:** Bob Kinoshiter - **mo.:** Hugo Grimaley - **int.:** Dean Fredericks (capitano Frank Chapman), Colen Gray (Liara), Tony Dexter (Herron), Dolores Faith (Zetha), Francis X. Bushman (Sesom), Al Jarvis (giudice Eden), Richard Weber (ten. Makonnen), Dick Haynes (col. Lansfield), Earl McDaniel (pilota Leonard), Michael Marshall (ten. White), John Herrin (capitano Beecher), Mel Curtis (ten. Cutler) - **p.:** Fred Gebhardt per la Four Crown - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** Globe.

PRESSURE POINT (La scuola dell'odio) — **r.:** Hubert Cornfield.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

PROCESSO A STALIN — **r.:** Lino Del Fra e Cecilia Mangini (i nomi non figurano nei titoli di testa perché ritirati dagli autori).

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati nel prossimo numero.

4 MOSCHETTIERI, I — **r.:** Carlo Ludovico Bragaglia - **s. e sc.:** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Kodak Eastmancolor) : Tino Santoni - **m.:** Gianni Ferrio - **scg.:** Giorgio Giovannini - **c.:** Giuliano Papi - **mo.:** Giuliana Attenni - **int.:** Aldo Fabrizi (Bouboule), Erminio Macario (Lapin), Nino Taranto (Frisson), Carlo Croccolo (Dubois), Peppino De Filippo (Il Cardinale Richelieu), Francesco Mulé (Luigi XIII), Beatrice Altariba (la Regina), Lisa Gastoni (Milady), Carla Marlier (Costanza), Georges Rivière (D'Artagnan), Alberto Bonucci, John Francis Lane, Nino Terzo, Nando Poggi, Andrea Aureli, Franco Ressel, Betto Di Paolo - **p.:** Titanus - Gianni Buffardi / Soc. Gén. de Cinématographie - **o.:** Italia-Francia, 1963 - **d.:** Titanus.

ROCAMBOLE (Rocambole) — **r.** : Bernard Borderie - **s.** : Ugo Liberatore - **sc.** : Ugo Liberatore, Fulvio Gicca, Gérald Devries - **f.** (Euroscope, Eastmancolor) : Angelo Lotti - **m.** : Giovanni Fusco - **c.** : Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.** : Antonietta Zita - **int.** : Channing Pollock (Rocambole), Hedy Vessel (Cléo), Alberto Lupo (Keller), Guy Delorme, Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Nadia Gray, Giuseppe Porelli, Rik Battaglia, Roberto Risso, Franco Volpi, Lucien Benetti, Nerio Bernardi, Raoul Grassilli - **p.** : Les Films Modernes - CICC / Explorer - **o.** : Francia-Italia, 1963 - **d.** : Euro.

SALAMANDRE D'OR, La (Il paladino della Corte di Francia) — **r.** : Maurice Régamey - **s.** : André Cerf, Georges Mathiot - **adatt.** : G. Régamey - **sc.** : M. Régamey, A. Cerf, Jean- François Noël - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Paul Salignac - **m.** : Joseph Kosma - **scg.** : Jacques Mawart - **int.** : Jean-Claude Pascal (il cavaliere di Montpezat), Scilla Gabel (Anna), Valérie Lagrange (Beatrice), Madeleine Robinson, Dario Moreno, John Justin, Rellys, Antoine Balpêtré, Claude Titre, Georges Lycan, Michel Galabru, René Génin, Albert Dagnant, Jacqueline Riche, François Florent, Joe Davray, Jacques Porteret, Jacques Degor - **p.** : Donjon Films / Da.Ma. Cinematografica - **o.** : Francia-Italia, 1962 - **d.** : regionale.

SCEICCO ROSSO, Lo — **r.** : Fernando Cerchio - **s.** : Gino De Sanctis - **sc.** : Vittoriano Petrilli, Remigio Del Grosso, Luigi Capuano, Montanari - **f.** (Euroscope, Eastmancolor) : Giovanni Narzisi e Angelo Lotti - **m.** : Giovanni Fusco - **scg.** e **c.** : Antonio Visone - **int.** : Channing Pollock (lo Sceicco Rosso), Luciana Gilli (Amina), Ahmed A. Mer (Hassan), Ettore Manni, Pietro De Vico, Rosalba Neri, Glauco Onorato, Ahmed Amer, Mary Welles, Giulio Battiferri, Alberto Archetti - **p.** : Explorer Film - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

SENGOKU GUNTO-DEN (Le scimitarre dei mongoli) — **r.** : Toshio Sugie - **s.** e **sc.** : Sadao Yamanaka, Akira Kurosawa - **f.** (Tohoscope, Agfacolor stampato in Eastmancolor) : Akira Suzuki - **m.** : I. Dan - **int.** : Koji Tsuruta, Toshiro Mifune, Misa Uehara, Akihiko Hirata, Yoko Tsukasa - **p.** : Toho Company - **o.** : Giappone, 1959 - **d.** : regionale.

SHERLOCK HOLMES UND DAS HALSBAND DAS TODES (Sherlock Holmes) — **r.** : Terence Fisher, assistito da Frank Winterstein - **s.** : dal romanzo di Arthur Conan Doyle «The Valley of Fear» (La valle della paura) - **sc.** : Curt Siodmak - **f.** : Richard Angst - **m.** : Martin Slavin - **scg.** : Paul Markwitz - **c.** : Vera Mügge - **mo.** : Ira Oberberg - **int.** : Christopher Lee (Sherlock Holmes), Thorley Walters (dott. Watson), Hans Söhnker (prof. Moriarty), Hans Nielsen (ispettore Cooper), Wolfgang Lukschy (Peter Blackburn), Edith Schultze-Westrum (mrs. Hudson), Franco Giacobini (Jenkins), Senta Berger, Ivan Desny, Leon Askin, Bernard Lajarrige, Roland Armontel, Danielle Argence, Linda Sini, Corrado Annicelli, Heinz Gies, Renate Hutte, Margarete Haagen - **p.** : Arthur Brauner per la C.C.C. - Criterion Film-INCEI - **o.** : Germania Occid. - Francia-Italia, 1962 - **d.** : INCEI Film.

SHORT GRASS (Una manciata d'odio) — **r.** : Lesley Selander - **s.** e **sc.** : Tom W. Blackburn, dal suo romanzo - **f.** : Harry Neumann - **m.** : Edward J. Kay - **scg.** : David Milton - **c.** : Leonard Harris, Robert Martien - **mo.** : Otho Lovering - **int.** : Rod Cameron (Steve Lewellyin), Cathy Downs (Sharon Lynch), Johnny Mack Brown (lo sceriffo), Raymond Walburn (il dottore), Alan Hale jr. (Hal Fenton), Morris Ankrum (Randee Fenton), Jeff York (Devore), Jonathan Hale (Pete Lynch), Harry Woods, Marlo Dwyer, Riley Hill, Stanley Andrews, Jack Ingram, Myron Healey, Tris Coffin, Rory Mallinson, Felipe Turich, George J. Lewis, Lee Tung Foo - **p.** : Scott R. Dunlap per la S. R. Dunlap Prod.-Monogram - **o.** : U.S.A., 1950 - **d.** : regionale.

SHOWDOWN (Il collare di ferro) — **r.** : R. G. Springsteen - **s.** e **sc.** : Bronson Howitzer - **f.** : Ellis W. Carter - **m.** : Hans J. Salter - **scg.** : Alexander Golitzen, Alfred Sweeney - **c.** : Rosemary Odell - **mo.** : Jerome Thoms - **int.** : Audrey Murphy (Chris Foster), Kathleen Crowley (Estelle), Charles Drake (Bert Pickett),

Harold J. Stone (Lavalle), Skip Homeier (Caslon), L. Q. Jones (Foray), Strother Martin (Charlie Reeder) - **p.:** Gordon Kay per la Universal Int. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Universal.

SPETTRO, Lo — r.: Robert Hampton (Riccardo Freda) - **s.:** Robert Davidson - **sc.:** R. Davidson e R. Hampton - **f.** (Technicolor): Donald Green (Raffaello Masciocchi) - **m.:** Frank Wallace - **scg.:** Samuel Fields - **c.:** Mary Mac Carthy - **mo.:** Donna Christie (Ornella Micheli) - **int.:** Barbara Steele (Margaret Hichcock), Peter Baldwin (dott. Charles Livingstone), Leonard G. Elliot [Elio Jotta] (dott. John Hichcock), Harriet White (Kathryn), Reginald Price Anderson (notaio Fisher), Raoul Newman (reverendo), Charles Kechler (prefetto polizia), Carol Bennet - **p.:** Louis Mann [Luigi Carpentieri, Ermanno Donati] per la Panda - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** De Laurentiis Cinemat.

SPIDER' S WEB, The (La tela del ragno) — r.: Godfrey Grayson - **s.:** dalla commedia poliziesca di Agatha Christie - **sc.:** Albert G. Miller, Eldon Howard - **f.** (Technicolor): Jimmy Wilson - **m.:** Tony Crombie - **scg.:** Norman Arnold - **mo.:** Bill Lewthwaite - **int.:** Glynis Johns (Clarissa), John Justin (Henry, suo marito), Jack Hulbert (sir Rowland Delahaye), Cicely Courtneidge (miss Peake), Ronald Howard (Jeremy), David Nixon (Elgin), Wendy Turner (Pupa), Basil Dignam (Hugo), Peter Butterworth (ispettore Lord), Joan Sterndale Bennett (signora Elgin), Ferdy Mayne (Oliver Costello), Anton Rodgers (serg. Jones), Robert Raglan - **p.:** Edward J. e Harry Lee Danziger per la The Danziger - **o.:** Gran Bretagna, 1960 - **d.:** Variety.

STAMPEDE AT BITTER CREEK (I tre del Texas) — r.: Harry Keller - **s.** e **sc.:** David P. Harmon - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.:** Franklyn Marks, Franck J. Worth - **scg.:** Marvin Aubrey Davis - **mo.:** Robert Stafford - **int.:** Tom Tryon (Texas John Slaughter), Stephen McNally (Bill Gallagher), Sidney Blackmer (Sam Underwood), Bill Williams (Paul Forbes), John Larch (Boyd), Harold J. Stone (Chisholm), Norma Moore (Adeline Harris), Grant Williams (Mike Forbes), H. M. Mynant (Yancy), Don Kelly (Jed) - **p.:** James Pratt per la Buena Vista - **o.:** U.S.A., 1959 - **d.:** Rank.

STRIP-TEASE (Una ragazza nuda - Strip-Tease) — r.: Jacques Poitrenaud - **s.:** da un'idea di Alain Moury - **sc.:** J. Poitrenaud, Jacques Sigurd - **f.:** Raimond Le Moigne - **m.:** Serge Gainsbourg - **coreograf.:** Barbara Pearce - **mo.:** Gilbert Natot - **int.:** Dany Saval (Berta detta Dodo), Krista Nico (Arianna), Jan Sobieski (Jean Loup), Umberto Orsini (Pierre), Darry Cowl (Paul), Jean Tissier, Renée Passeur, Norma Dugo, Luciana Vincenzi, le stripteauses del Crazy Horse Saloon: Nadja Safari, Rapha Temporel, Poupée la Rose, Bijou, Cherry Liberty e Alice Cocéa, Joe Turner - **p.:** Jules Borkon per la Lambor Film / Variety Film - **o.:** Francia-Italia, 1963, - **d.:** Variety.

TUNNEL 28 / ESCAPE FROM EAST BERLIN (Il muro della paura) — r.: Robert Siodmak - **s.:** Gabrielle Upton e Peter Berneis - **sc.:** G. Upton, P. Berneis, Millard Lampell - **f.:** George Krause - **m.:** Hans Martin Majewski - **scg.:** Ted Haworth, Dieter Bartels - **mo.:** Maurice Wright - **int.:** Don Murray (Kurt Scroeder), Christine Kaufmann (Erika Jurgens), Werner Klemperer (Brunner), Ingrid van Bergen (Ingeborg Schroeder), Edith Schultze-Westrum (Frau Schroeder), Bruno Fritz (zio Albrecht), Horst Jason (Günther Jurgens), Carl Schell (maggiore Eckhardt), Kai Fischer (Heidi), (Heidi), Kurt Waitzmann (prof. Jurgens), Helma Seitz (Frau Jurgens), Ronald Dehne (Helmut), Anita Rupsch (Bambi), Maria Tober, Alfred Balthoff - **p.:** Walter Wood per la Walter Wood-Hans Albin - **o.:** Germania Occ. - U.S.A., 1962 - **d.:** M.G.M.

ULTIMI, Gli — r.: Vito Pandolfi.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

VALLEY OF HEADHUNTERS (La valle dei tagliatori di teste) — r.: William Berke - **s.:** dalle avventure di «Jim della Jungla» - **sc.:** Samuel Newman - **f.:** William Whitley - **m.:** Mischa Bakaleinikoff - **scg.:** Paul Palmentola - **mo.:** Gene Havlick - **int.:** Johnny Weissmuller (Jim della Jungla), Christine Larson (Ellen Shaw), Robert C. Foulk (Arco), Steven Ritch (ten. Barry), Nelson Leigh (Bradley), Joseph Allen jr. (Pico Church), George Eldredge (Kingston), Neyle Morrow, Vince M. Townsend jr., Don Blackman, Paul Thompson - **p.:** Sam Katzman per la Columbia - **o.:** U.S.A., 1953 - **d.:** regionale.

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (Che fine ha fatto Baby Jane?) — r.: Robert Aldrich.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 26 e dati a pag. 44 del n. 5, maggio 1963 (Festival di Cannes 1963).

Riedizioni

DANGEROUS MISSION (Agente federale X-3) — r.: Louis King - **s.** e **sc.:** Horace McCoy, James Edmiston - **adatt.:** H. McCoy, W. R. Burnett, Charles Bennett - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.:** Roy Webb - **scg.:** Albert S. D'Agostino, Walter Keller - **mo.:** Gene Palmer - **int.:** Victor Mature, Piper Laurie, William Bendix, Vincent Price, Betta St. John, Steve Darrell, Marlo Dwyer, Walter Reed, Dennis Weaver, Harry Cheshire - **p.:** Irwin Allen per la R.K.O. - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** regionale.

DARK AVENGER, The (Il vendicatore nero) — r.: Henry Levin - **s.** e **sc.:** Daniel B. Ullman - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Guy Green - **m.:** Cedric Thorpe Davie - **scg.:** Terence Verity - **c.:** Elizabeth Haffenden - **mo.:** E. B. Jarvis - **int.:** Errol Flynn, Joanne Dru, Peter Finch, Yvonne Furneaux, Patrick Holt, Michael Hordern, Moultrie Kelsall, Robert Urquhart, Noel Willman, Frances Rowe, Alastair Hunter, Rupert Davies, Ewan Solon, Vincent Winter, Richard O' Sullivan, Jack Lambert, John Welsh, Harold Kasket, Christopher Lee, Leslie Linder, Robert Brown, John Phillips - **p.:** Walter Mirisch per la Monogram Pictures - **o.:** Gran Bretagna - USA, 1954-55 - **d.:** regionale.

DISTANT DRUMS (Tamburi lontani) — r.: Raoul Walsh - **s.:** da un racconto di Niven Busch - **sc.:** N. Busch, Martin Rackin - **f.** (Technicolor): Sid Hickox - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Douglas Bacon - **mo.:** Folmer Blangsted - **int.:** Gary Cooper, Mari Aldon, Richard Webb, Ray Teal, Arthur Hunnicutt, Robert Barrat, Larry Carpenter, Clancy Cooper - **p.:** Milton Sperling per la United States Pictures - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** regionale.

ETERNAL SEA, The (Bandiera da combattimento) — r.: John H. Auer - **s.:** William Wister Haines - **sc.:** Allen Rivkin - **f.:** John L. Russell - **m.:** Elmer Bernstein - **scg.:** Frank Hotaling - **mo.:** Fred Allen - **int.:** Sterling Hayden, Alexis Smith, Dean Jagger, Ben Cooper, Virginia Grey, Hayden Rorke, Douglas Kennedy, Louis Jean Heydt, Richard Crane, Morris Ankrum, Frank Ferguson, John Maxwell - **p.:** Herbert Yates e John H. Auer per la Republic - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** regionale.

FATHER OF THE BRIDE (Il padre della sposa) — r.: Vincente Minnelli - **s.:** Edward Streeter - **sc.:** Frances Goodrich, Albert Hackett - **f.:** John Alton - **m.:** Aldolph Deutsch - **scg.:** Cedric Gibbons, Leonid Vasian - **mo.:** Ferris Webster - **int.:** Spencer Tracy, Joan Bennett, Elizabeth Taylor, Don Taylor, Billie Burke, Leo G. Carroll, Moroni Olsen, Melville Cooper, Taylor Holmes, Paul Harvey, Frank Orth, Rusty Tamblyn, Tom Irish, Marietta Canty - **p.:** Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** Euro.

FLAME OF BARBARI COAST (Fiamme sulla Costa dei Barbari - già **Fiamme a San Francisco) — r.:** Joseph Kane - **s.** e **sc.:** Borden Chase - **f.:** Robert De

Grasse - **m. :** Morton Scott - **scg. :** Gano Chittenden - **mo. :** Richard Van Enger - **int. :** John Wayne, Ann Dvorak, Joseph Schildkraut, William Frawley, Virginia Grey, Russell Hicks, Jack Norton, Manart Kippen, Eve Lynn, Marc Lawrence, Butterfly McQueen, Rex Lease, Hank Bell, Al Murphy - **p. :** Joseph Kane per la Republic - **o. :** U.S.A., 1945 - **d. :** regionale.

GIORNO IN PRETURA, Un — **r. :** Steno - **s.** e **sc. :** Steno, Lucio Fulci - **f. :** Marco Scarpelli - **m. :** Armando Trovajoli - **scg. :** Piero Filippone - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Peppino De Filippo, Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Tania Weber, Sophia Loren, Leopoldo Trieste, Virgilio Riento, Walter Chiari, Armenia Balducci, Maurizio Arena, Turi Pandolfini, Giulio Calì, Cesare Bettarini, Vincenzo Talarico, Bianca Maria Cerasoli, Ubaldo Lay, Amalia Pellegrini, Floria D'Alba, Gualtiero Jacopetti, Marco Gualtieri, Gianni Partanna, Michele Di Giulio, Luciano Caruso, Paolo Volta, Vincenzo Milazzo - **p. :** Excelsa-Documento Film - Carlo Ponti - Dino De Laurentiis, - **o. :** Italia, 1953 - **d. :** regionale.

JOHNNY CONCHO (Johnny Concho il pistolero - già Johnny Concho) — **r. :** Don McGuire - **s. :** David P. Harmon - **sc. :** D. P. Harmon, D. McGuire - **f. :** William Mellor - **m. :** Nelson Riddle - **scg. :** Nicolai Remisoff - **mo. :** Eda Warren - **c. :** Gwen Wakeling - **int. :** Frank Sinatra, Keenan Wynn, William Conrad, Phyllis Kirk, Wallace Ford, Dorothy Adams, Howard Petrie, Willis Bouchey, John Qualen, Christopher Dark, Harry Bartell, Dan Russ, Robert Osterloh, Jean Byron, Leo Gordon, Claude Akins, Wilfrid Knapp, Ben Wright, Joe Bassett - **p. :** F. Sinatra per la Kent Productions - **o. :** U.S.A., 1956 - **d. :** regionale.

LAST TIME I SAW PARIS, The (L'ultima volta che vidi Parigi) — **r. :** Richard Brooks - **s. :** dal romanzo di F. Scott Fitzgerald - **sc. :** Julius e Philip Epstein, e R. Brooks - **f.** (Technicolor) : Joseph Ruttenberg - **m. :** Conrad Salinger - **canz. :** Jerome Kern, Oscar Hammerstein II - **scg. :** Cedric Gibbons, Randall Duell - **mo. :** John Dunning - **int. :** Elizabeth Taylor, Van Johnson, Walter Pidgeon, Donna Reed, Eva Gabor, Kurt Kasznar, George Dolenz, Roger Moore, Sandra Descher, Celia Lovsky, Odette, Peter Leeds, John Doucette, Fay Roope, Ann Codee - **p. :** Jack Cummings per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1954 - **d. :** M.G.M.

MALTESE FALCON, The (Il mistero del falco) — **r. :** John Huston.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati nel prossimo numero.

MAN FROM THE ALAMO, The (Il traditore di Fort Alamo) — **r. :** Budd Boetticher - **s. :** Niven Busch, Oliver Crawford - **sc. :** Steve Fisher, D. D. Beauchamp - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m. :** Frank Skinner - **scg. :** Alexander Golitzen, Emrich Nicholson - **mo. :** Virgil Vogel - **int. :** Glenn Ford, Julia Adams, Chill Wills, Hugh O'Brian, Victor Jory, Neville Brand, John Day, Jeanne Cooper, Butch Cavell, Dan Poore, Myra Marsh, George Eldridge, Howard Negley, Edward Norris - **p. :** Aaron Rosenberg per la Universal International - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** regionale.

MEN OF SHERWOOD FOREST (La spada di Robin Hood) — **r. :** Val Guest - **s.** e **sc. :** Allan Mackinnon - **f.** (Eastmancolor) : Jimmy Harvey - **m. :** Doreen Cartwithen - **scg. :** Jim Elder Wills - **mo. :** Jim Needs - **int. :** Don Taylor, Reginald Beckwith, Eileen Moore, David King Wood, Douglas Wilmer, Harold Lang, Ballard Berkeley, John Van Eyssen, Vera Pearce, Patrick Holt, Winsley Pithy, Leslie Linder, Toke Townley, John Stuart, John Kerr, Raymond Rollett, Leonard Sachs, Howard Lang, Jackie Lane, Tom Bowman, Edward Hardwilke, Bernard Bresslaw, Michael Godfrey, Robert Hunter, Dennis Wyndham, Peter Arne, Jack McNaughton - **p. :** Michael Carreras per la Hammer - **o. :** Gran Bretagna, 1954 - **d. :** regionale.

MIRACLE WORKER, The (Al di là del silenzio - Anna dei miracoli - già Anna dei miracoli) — **r. :** Arthur Penn.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 52 e dati a pag. 60 del n. 6, giugno 1962 (Festival di San Sebastiano 1962).

NAKED SPUR, The (Lo sperone nudo) — **r. :** Anthony Mann - **s. e sc. :** Sam Rolfe e Harold Jack Bloom - **f.** (Technicolor) : William Mellor - **m. :** Bronislau Kaper - **scg. :** Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo. :** George White - **int. :** James Stewart, Robert Ryan, Janet Leigh, Ralph Meeker, Millard Mitchell - **p. :** William H. Wright per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** M.G.M.

RED RIVER, The (Il fiume rosso) — **r. :** Howard Hawks - **s. :** dal romanzo di Borden Chase « The Chisholm Trail » - **sc. :** B. Chase, Charles Schnee - **f. :** Russell Harlan - **m. :** Dimitri Tiomkin - **scg. :** John Datu Arensma - **mo. :** Christian Nyby - **int. :** John Wayne, Montgomery Clift, Walter Brennan, Joanne Dru, Coleen Gray, Noah Beery jr, John Ireland, Harry Carey sr., Harry Carey jr., Paul Fix, Tom Tyler, Mickey Kuhn, Hal Taliaferro, Chief Yowlatchie, Ivan Parry, Hank Warden, Billie Self, Paul Fiero, Ray Hyke, Dan White - **p. :** H. Hawks per la Monterey - **o. :** U.S.A., 1947-48 - **d. :** regionale.

SUN SHINES BRIGHT, The (Il sole splende alto) — **r. :** John Ford - **s. :** dai racconti « The Sun Shines Bright », « The Mob from Massac » e « The Lord Provides » di Irvin S. Cobb - **sc. :** Laurence Stallings - **f. :** Archie Stout - **m. :** Victor Young - **scg. :** Frank Hotaling - **c. :** Adele Palmer - **mo. :** Jack Murray - **int. :** Charles Winninger, Arleen Whelan, John Russell, Stepin Fetchit, Russell Simpson, Ludwig Stossel, Francis Ford, Paul Hurst, Grant Withers, Milburne Stone, Dorothy Jordan, Henry O'Neill, Elzie Emanuel, Slim Pickens, James Kirkwood, Ernest Whitman, Trevor Bardette, Pat Wayne, Mae Marsh, Clarence Muse, Ken Williams, Hal Baylor, Jane Darwell, Eve March - **p. :** John Ford e Merian C. Cooper per la Argosy - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** regionale.

Il 1° gennaio 1964 « Bianco e Nero » compirà un quarto di secolo: venticinque annate (la rivista fu fondata nel 1937 ma non si contano gli anni in cui fu sospesa per la guerra) che costituiscono un patrimonio della cultura cinematografica italiana.

Per celebrare l'avvenimento, la rivista sta curando una grande iniziativa editoriale, l'

antologia di Bianco e Nero 1937-1943

a cura di **Leonardo Autera**
e **Mario Verdone**

Quattro volumi

SCRITTI TEORICI (Iª parte)
SCRITTI TEORICI (IIª parte)
SCRITTI CRITICI E STORICI
SCENEGGIATURE

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO